

## ***Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre***

Isabelle BRETAUDEAU

La recherche musicologique sur Fernand de La Tombelle en est à ses débuts. Jean-Christophe Branger en a posé un premier jalon en 2011 par son article « Fernand de La Tombelle (1854-1928) : “un savant gentilhomme”<sup>1</sup> ». Avec Jean-Emmanuel Filet, il vient de procéder à la recension quasi complète des œuvres du compositeur<sup>2</sup>, initiée dans la perspective des journées d'étude consacrées à ce dernier à Venise au cours du mois d'avril 2017. Pour cette occasion, le Palazzetto Bru Zane a mis à la disposition des chercheurs une somme de partitions manuscrites et éditées, ainsi que des écrits de et sur La Tombelle, tous documents de première importance, centralisés après récollection des archives familiales du compositeur.

Aucune étude ciblée n'existe à ce jour concernant le *corpus* de mélodies. À son époque, cette production fait l'objet de quelques commentaires encourageants, voire laudateurs, tel celui de Grieg en 1885 :

Votre talent se manifeste il me semble de la manière la plus jolie dans vos chansons [*Ballade, La Fuite et Fileuse*] parmi lesquelles il y a une dont je devinerais Gounod l'auteur, tant elle est excellente aussi bien pour les harmonies et la mélodie que pour la forme. Cette chanson parle d'un talent qui aura sans doute un avenir car vous êtes encore très jeune on m'a dit<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Revue de musicologie*, tome 97/2, 2011, p. 361-407.

<sup>2</sup> Cette recension n'étant pas complète, elle engendrera nécessairement des ajustements à la présente étude.

<sup>3</sup> Edvard GRIEG, l.a.s. à Fernand de La Tombelle [1885].

Ces propos connus sur les mélodies de La Tombelle ne franchissent cependant pas le seuil du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le musicien ne cesse d'abonder le genre jusqu'à 1926.

L'objectif du travail qui suit consiste donc à dresser un premier état des lieux des mélodies avec piano de La Tombelle. Il nous a semblé avant tout nécessaire de focaliser notre étude sur les caractéristiques générales du genre dans la production du compositeur, délaissant ici l'œuvre dans sa chair : sa nature, sa structure, son esthétique, son langage en propre et l'évolution de tous ces paramètres. Pour cela, un travail ultérieur serait nécessaire, que la lecture de bon nombre de mélodies nous invite d'ores et déjà à faire.

### **Le corpus mélodique**

Nous avons opéré la recension des mélodies de La Tombelle sur la base conjointe des partitions existantes, manuscrites et éditées, ainsi que de la consultation des programmes de concerts conservés par la famille. Nous avons croisé à de multiples reprises ces deux sources pour étayer nos questionnements.

À ce jour, cet inventaire apparaît comme non définitif, dans la mesure où certaines partitions manquent à l'appel<sup>4</sup> quand d'autres interrogent encore le genre, soit par leur instrumentation lacunaire<sup>5</sup>, soit sur leur forme originelle<sup>6</sup> ; quand d'autres encore laissent accroire l'existence d'autres pièces. Selon que nous pouvons répondre positivement ou négativement à la catégorisation de l'existant recensé, le nombre de mélodies avec piano (voix seule ou duos) composées par La Tombelle oscille entre environ cent trente et cent cinquante unités.

Fernand de La Tombelle compose l'ensemble de ses mélodies entre 1878 et 1926<sup>7</sup>. Elles occupent toute sa vie créatrice, témoignant ainsi de l'intérêt

---

<sup>4</sup> Leur titre apparaît sur un programme de concert (parmi de nombreux exemples, *S'en aller à deux* ou encore *L'amour voleur de miel*), mais aucune trace de la partition ne subsiste.

<sup>5</sup> *Tes yeux sont deux étincelles* ou *S'en aller à deux* par exemple sont-elles bien conçues pour voix et piano ?

<sup>6</sup> *Les soldats de plomb* et le *Bonhomme Noël* par exemple, appartiennent originellement au poème musical *Les joujoux de Noël*. L'*Air du Docteur Harmondins* provient-il d'une œuvre lyrique ?

<sup>7</sup> Ces dates nécessiteront d'être confirmées, car nous n'avons pu trouver les dates de composition de plusieurs d'entre elles, en particulier les *Chants du Périgord et du Limousin*, et des mélodies à l'état de manuscrits auxquelles nous n'avons pas pu avoir accès (*Pensée musicale*, *Credo de la jeunesse*, *Je préfère au brutal soleil*, *Les morts de la guerre*, *Pour la paix*, *Un rêve*).

constant qu'il porte au genre. La première d'entre elles, *Vieille chanson*, écrite sur un poème de Guy Le Coat de Kerveguen, figure assurément comme l'un de ses tous premiers pas de compositeur – parallèlement à ses *Cinq Pièces pour piano*. Sans doute pouvait-il paraître plus aisé alors pour un jeune compositeur de vingt-quatre ans de produire une œuvre aux dimensions instrumentales et temporelles réduites. Sa dernière illustration du genre réside en deux mélodies, toujours manuscrites, composées en 1926, *Pou bos (Par les bois)* et *Canson dos blads (Chanson des blés)* sur les textes en occitan d'Arthur Cambos. Entre 1926 et 1928, durant ses deux dernières années de vie, il produira presque exclusivement des œuvres vocales sacrées et pour orgue, mais principalement pour harmonium. Septuagénaire alors, il concentre désormais ses forces sur des compositions religieuses, souvent de petit format, reflets de ses préoccupations plus intimes encore.

Les quelque cent cinquante mélodies que La Tombelle livre à la postérité souligne à son niveau une caractéristique fondamentale de son œuvre : la place prépondérante tenue par l'élément vocal, tant dans le domaine religieux que lyrique ou profane.

### Fréquence de composition

L'examen de sa production mélodique montre une quasi continuité du genre<sup>8</sup>. Les années les plus prolifiques font état de cinq à dix unités créées. Le nombre élevé de compositions coïncide toujours avec la constitution d'un recueil. Ainsi, sur les sept mélodies de 1900 se trouvent les quatre *Vieilles chansons* ; sur les sept de 1902, les six *Pages d'amour*. Les dix unités de 1911 et de 1916 correspondent respectivement aux dix *Vieilles chanteries (XVIII<sup>e</sup> siècle)* et aux dix *Mélodies de la nature*. Le « Recueil de vingt mélodies, deux chœurs et deux pièces à dire » publié en 1892, compile en fait des mélodies composées entre 1878 et 1892<sup>9</sup>. Dans cet ensemble, sept mélodies ont été écrites en 1891, six en 1888 et cinq en 1889<sup>10</sup>. Trois mélodies séparées furent composées en 1883 : *La fuite*, *Ballade* et *Fileuse*. *Légende du val d'amour* ; trois autres en 1885 : *Sérénade de Severo Torelli*, *Coucher de soleil*. Notons encore cinq mélodies isolées écrites en 1894 (*Sans toi*, *Couplets de Chérubin*, *La crèche*, *Berceuse bretonne* et *Chanson de plage*) et quatre en 1907 (*Dans la nuit*, *La belle visiteuse*, *Les*

---

<sup>8</sup> Notons les interruptions que l'on constate dans ce *continuum* : 1879-1881, 1895, 1904-1905, 1908, 1910, 1912, 1918-1919, 1922-1925 et 1927-1928.

<sup>9</sup> Mais surtout entre 1886 et 1892, car seule *Sérénade* date de 1878.

<sup>10</sup> Le recueil compte aussi une seule mélodie composée en 1878, 1886 et 1887, et trois autres en 1890.

*tisserands* et *Au jardrin de mon père, il y croist un rousier*). La plupart du temps cependant, ce sont d'une à trois mélodies annuelles que livre le compositeur<sup>11</sup>. Nous remarquons ainsi que, sans être hégémonique, la place du genre dans sa production constitue un indéniable fil rouge de son œuvre.

## Entités ou recueils

Le *corpus* mélodique de La Tombelle se répartit à peu près à parts égales entre recueils constitués et mélodies autonomes. Ces dernières seraient environ soixante-cinq. Relevons – particulièrement en considération des lignes suivantes – que leur caractère éditorial isolé, peut-être indicatif d'un jeu social refusé par La Tombelle – ou à La Tombelle – par les éditeurs eux-mêmes. À ce stade de notre réflexion, nous ne disposons pas de suffisamment d'éléments pour étayer nos hypothèses.

Les recueils de La Tombelle sont au chiffre de huit. Présentés chronologiquement, ils sont les suivants : *Vieux airs du pays* (s.d.), *Chansons et rêveries*, op. 31 « recueil de vingt mélodies, deux chœurs et deux pièces à dire » (1892), cinq *Vieilles chansons* transcrites et harmonisées par La Tombelle (1900), six *Pages d'amour* (1902), *Chansons patoises du Périgord* [1910], *Vieilles chanteries (XVIII<sup>e</sup> siècle)* (1911), dix *Mélodies de la nature* (1916), *Vieux airs limousins* [1920].

En 1901, La Tombelle composa un poème musical, *Les joujoux de Noël*, constitué de divers numéros chantés et parlés. De cet ensemble, il détacha à plusieurs reprises, pour des concerts de mélodies, deux pièces pour voix et piano, le *Bonhomme Noël* et *Les soldats de plomb*, indépendamment donc de leur contexte originel. À ce titre, elles peuvent être considérées comme des *items* autonomes. De même, en 1907<sup>12</sup>, fut édité par la Schola Cantorum le recueil *Chansons du XV<sup>e</sup> siècle*, contenant six textes en vieux français. D'Indy, Bordes, Sérieyx et La Tombelle harmonisèrent chacun une pièce ; Dallier deux. La contribution de La Tombelle concerna la troisième mélodie de l'ensemble, « Au jardrin de mon père, il y croist un rousier ».

---

<sup>11</sup> Selon nos informations actuelles – qui nécessiteront donc de se voir complétées –, notons que les années 1886, 1887, 1898, 1899, 1903, 1914, 1920 et 1921 donnent lieu à une mélodie unique ; 1878, 1882, 1892, 1896, 1906, 1909, 1915 et 1926, deux mélodies ; 1883, 1884, 1885, 1893, 1897, 1901, 1913 et 1917, trois mélodies.

<sup>12</sup> Le programme d'un concert de 1890 indique « Chanson du XV<sup>e</sup> siècle », sans donner plus de précision quant au titre exact de ladite chanson. La date de composition de ces six pièces – ou partie de ces six pièces – pourrait s'avérer bien antérieure à leur date d'édition.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Parmi les recueils entiers composés par La Tombelle uniquement, il importe maintenant de distinguer ceux qui semblent traduire une entité de circonstance de ceux qui manifestent la volonté d'un groupement prédéterminé. En l'occurrence, un seul de ces recueils apparaît comme une compilation *a posteriori* de mélodies composées de manière séparée dans le temps, entre 1878 et 1891 : *Chansons et rêveries*. En effet, plusieurs des mélodies le composant ont connu une première vie avant leur regroupement décidé en 1892. Deux d'entre elles notamment – *À la mère de l'enfant mort* et *Dans l'alcôve sombre*, chacune sur un poème de Victor Hugo<sup>13</sup> – ont même connu une première édition avant d'être intégrées à l'ensemble<sup>14</sup>. Sans doute faut-il voir dans la constitution de ce recueil la marque d'un usage courant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France, qui consistait, pour un éditeur, à publier la somme d'une dizaine ou d'une vingtaine de mélodies d'un compositeur pour en faciliter la diffusion auprès des interprètes. C'est ainsi que, parallèlement à quelques cycles conçus d'emblée comme tels (*Mélodies persanes*, *La Cendre rouge* par exemple), Saint-Saëns<sup>15</sup> a vu paraître trois recueils, respectivement de vingt, dix, puis à nouveau vingt mélodies. Ce seront trois recueils de vingt mélodies de Gabriel Fauré<sup>16</sup> qui seront publiés, quand Jules Massenet en fera paraître huit<sup>17</sup>. Quant à Ernest Chausson, des mélodies séparées comme des ensembles tels que les *Sept Mélodies* op.2, *Quatre Mélodies* op. 13 ou, plus tard, *Quatre Mélodies* op. 8, *Serres chaudes* op. 24, *Chansons de Shakespeare* op. 28 seront absorbés par deux recueils publiés respectivement, par Hamelle et Rouart-Lerolle<sup>18</sup>.

Le premier recueil de La Tombelle, publié en 1892, semble donc davantage révélateur d'une pratique éditoriale que de la volonté structurante du compositeur, quand les mélodies chantées dans les salons connaissaient un certain succès. La publication d'un recueil valait alors reconnaissance,

---

<sup>13</sup> Ces deux mélodies ont été tout d'abord été éditées chez Durand & Schönwerk à Paris, avant de l'être chez Richault & Cie, à Paris également.

<sup>14</sup> De même, les *Deux Chœurs* ou *Duos pour voix de femmes* (1891), initialement indépendants, furent ensuite intégrés aux *Chansons et rêveries* op. 31.

<sup>15</sup> Le premier publié en 1878 chez Richault & Cie également ; le deuxième chez Choudens et le troisième chez Durand en 1896.

<sup>16</sup> Trois recueils de *Vingt Mélodies* paraîtront successivement (chez Choudens en 1879 pour le premier, chez Hamelle en 1897 et 1906 pour les deux suivants), qui contiennent parfois un ensemble conçu comme tel, comme le *Poème d'un jour* inclus dans le deuxième recueil, ou les *Cinq Mélodies de Venise* par exemple, insérées dans le troisième recueil. D'autres cycles resteront des publications à part entière : *La Bonne chanson*, *La Chanson d'Eve*, *Le Jardin clos* et *L'Horizon chimérique*.

<sup>17</sup> Publiés chez Hartmann, devenu ensuite Heugel.

<sup>18</sup> Devenue Salabert par la suite.

adoubement social. N'est-ce pas ainsi que nous pourrions comprendre les lignes suivantes parues dans la revue *Angers-Artiste* du 18 mars 1893, dans laquelle la rubrique « Profils d'artistes » introduit ainsi Fernand de La Tombelle :

Le nombre de ses œuvres est déjà considérable. Citons : *Une fantaisie pour piano et orchestre* ayant remporté la médaille d'or, fondation Wolff. *Deux suites* d'orchestre ; un quatuor ; un morceau pour deux pianos : un trio ; un recueil de mélodies, publié chez Richault ; de *nombreux chœurs* ; une *fantaisie* : *Le Rêve au pays du bleu*, dont, on n'a pas oublié le succès au Théâtre Gluny ; etc., etc.<sup>19</sup>

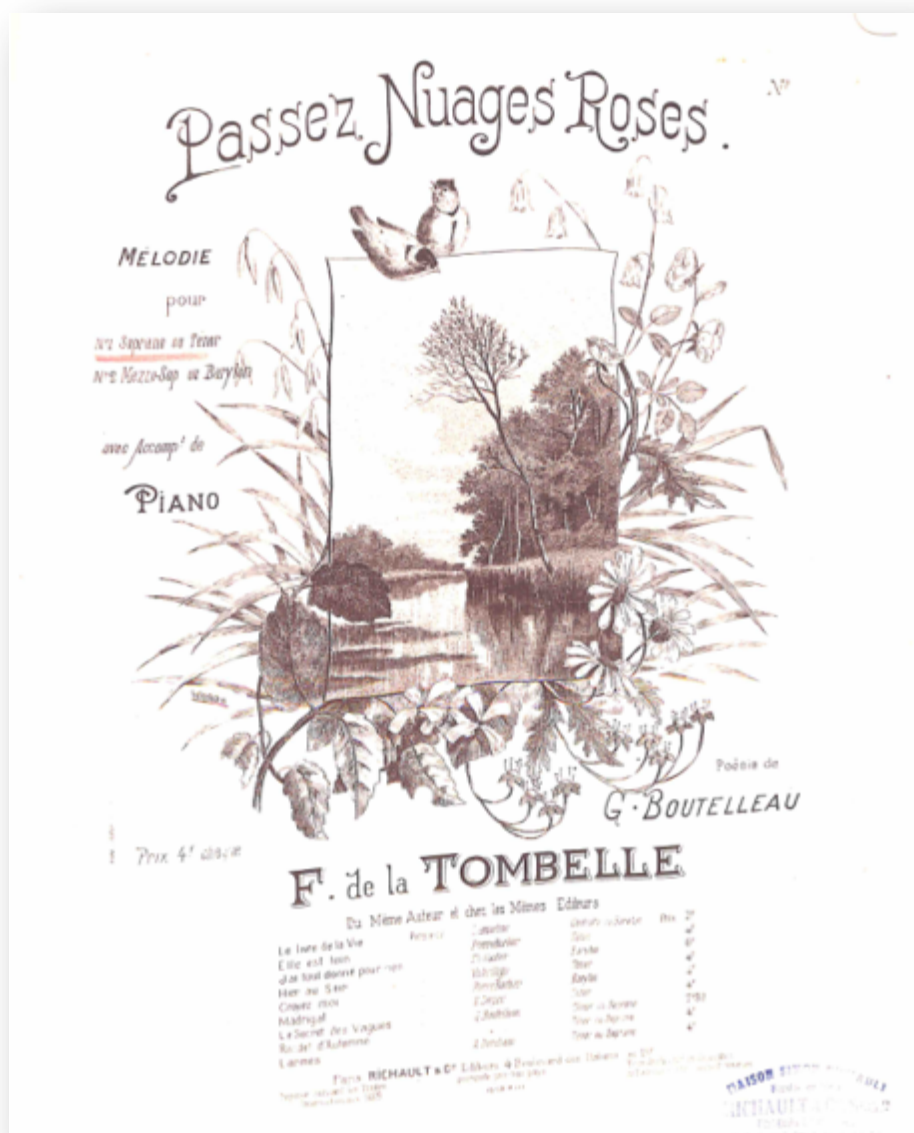
Les médailles comme les éditions, plus que la valeur intrinsèque d'un artiste, font la réclame de ces derniers et se posent comme les garantes de la qualité des œuvres.

Le signe du succès résidait aussi souvent dans la déclinaison de ces recueils pour voix basses, aiguës ou voix moyennes. Ce fut le cas pour Gabriel Fauré. Les mélodies de La Tombelle ne donnent généralement pas lieu<sup>20</sup> à ces transpositions qui permettent à tous types de voix de les interpréter. À notre connaissance, seules *Prière pour les morts de France* (voir plus bas, ex. 3) et « Passez nuages rose », huitième pièce de *Chansons et rêveries* connaissent deux tonalités (incidemment au demeurant, les deux mêmes : *ré* et *mi* mineur). Sur la page titre de la seconde (ex. 1 ci-après) apparaît ainsi : « Mélodie pour : N° 1 Soprano ou Ténor, N° 2 Mezzo-Sop. ou Baryton ».

---

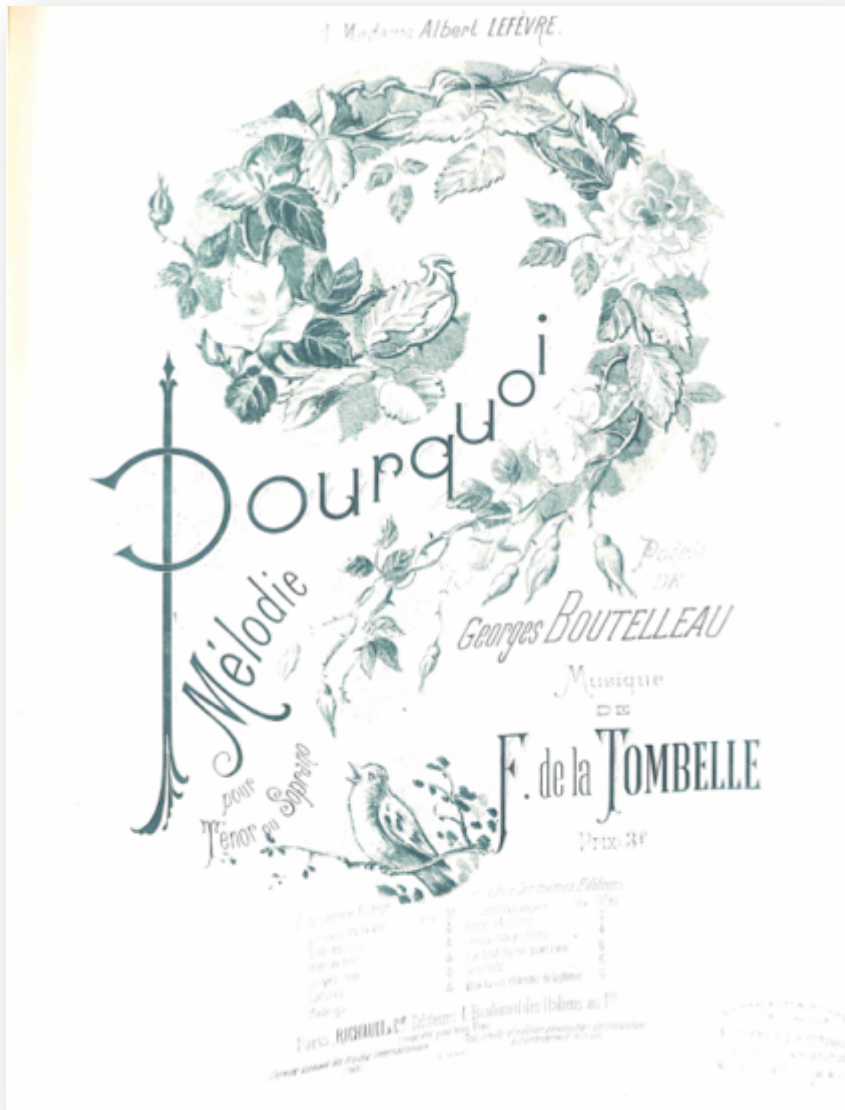
<sup>19</sup> *Angers-Artiste*, 5<sup>e</sup> année, n° 24, du 18 mars 1893, p. 377

<sup>20</sup> Dans l'état actuel de nos connaissances.



Ex.1

Généralement, La Tombelle pense ses mélodies pour voix hautes ou voix moyennes. Parfois, il l'indique lui-même. Ainsi, « Les papillons » sont-ils précédés de cette mention : « pour ténor ou soprano ». Ailleurs, le musicien peut manifester sa préférence pour une tessiture en général – la mélodie manuscrite *Les Tisserands* est précédée de « pour voix grave », quand cette autre, « Gloire à la paix » est demandée « pour voix aiguë ». Parmi ces voix hautes, il lui arrive de laisser ouvert le choix de la tessiture masculine et féminine : « Pourquoi », douzième élément de *chansons et rêveries* laisse figurer sur sa page titre « Mélodie pour Ténor ou Soprano » (voir ex. 2 ci-dessous).



Ex.2

La *Prière pour les morts de France* (voir ex. 3 ci-dessous) se destine à « toutes voix, particulièrement Mezzo-Sop. ou Baryton » énonce le compositeur. Il précise encore en italique et petits caractères : *en mi mineur pour Soprano ou Ténor* (la partition originelle est en *ré mineur*). Par ces indications, La Tombelle vise très vraisemblablement à rendre sa partition chantable par le plus grand nombre. Le contexte de guerre qui entoure sa composition, ainsi que les titre et texte de Léon Chadourne (notons aussi que l'accompagnement en est tenu par l'orgue) expliquent le désir du compositeur que cette œuvre soit à portée plus universelle.



10<sup>e</sup> Édition

**PRIÈRE**  
pour les morts de France

Pour toutes voix, particulièrement Mezzo-Sop. ou Baryton.  
(Extrait pour Soprano et Ténor.)

Poésie de  
**L. CHADOURNE**

Musique de  
**F. de LA TOMBELLE**

Très lent

ORGUE

*p*

Ses glants ils sont tombés, Seigneur, dans la bataille. Ne pleurez pas enfants, ne

*pp*

respirez rien de tout aux signes indiqués : respiration, l'arrêt sans respiration.

Et la fosse est étroite et creusée à leur taille,  
fermez vos yeux;

*pp*

*rall.*

Où nous viendrons de main, Où nous viendrons de main, pri-er à deux ge-noux.

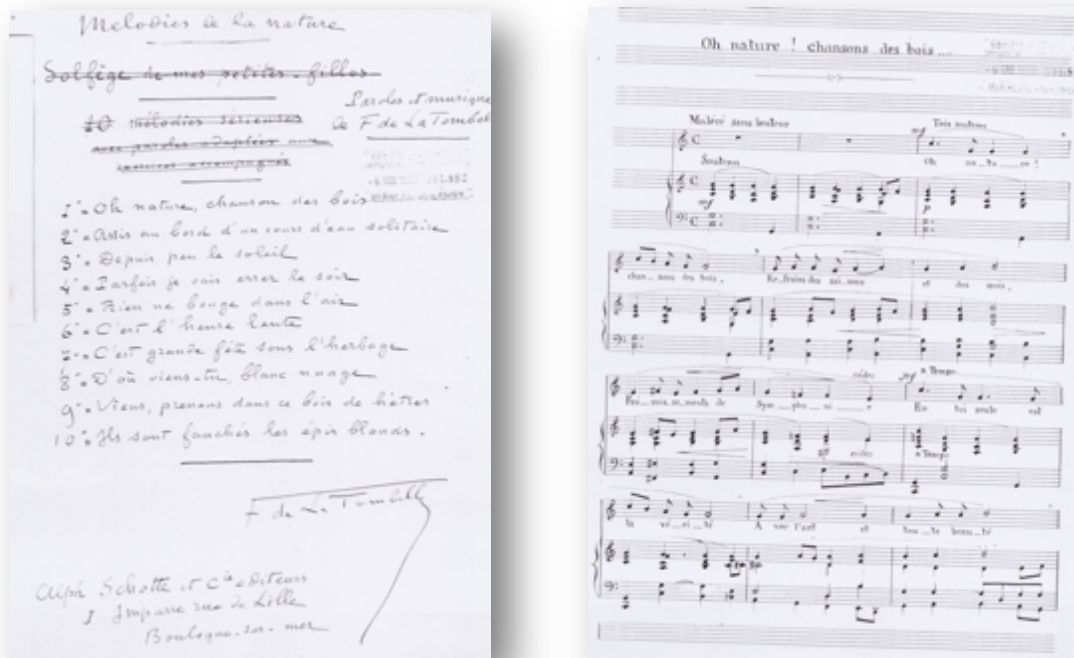
Orchestré par l'Autour. S'adresser, pour le matériel, aux bureaux de la "Musique Sacrée".

LA MUSIQUE SACRÉE (1<sup>re</sup> Livraison)

16<sup>e</sup> Année (1917)

Ex. 3

Une question se pose concernant les dix *Mélodies de la nature*, originellement sous-titrée « solfège de mes petites-filles » (ex. 4 ci-après) : furent-elles conçues pour voix d'enfants ? La simplicité solfégique de l'ensemble (rythme, intonation, ambitus, tonalités) (ex. 4bis), ainsi que les intentions didactiques premières affichées, puis biffées par La Tombelle pourrait le laisser accroire.



Ex.4 et 4bis

Les sept autres recueils de mélodies de Fernand de La Tombelle se distinguent du premier, par le fait qu'ils furent d'emblée pensés comme tels. La proximité de leurs dates de composition au sein de l'ensemble, ainsi que les textes et sujets choisis, attestent d'un même élan compositionnel. Deux d'entre eux réunissent des chants populaires régionaux transcrits, puis harmonisés par lui-même ; les deux autres, des anciennes chansons populaires, également transcrites puis harmonisées. Les textes des mélodies relevées sont en français exclusivement (pour les *Vieilles chansons* et les *Vieilles chanteries*) ou en français au-dessus d'une ligne conservant l'idiome régional (pour les *Chansons patoises du Périgord* par exemple). Ces quatre recueils illustrent l'importance à la fois de l'élément patrimonial et populaire chez La Tombelle qui, par ces pièces, se fait le chantre de la tradition musicale régionale. En l'occurrence, essentiellement le Limousin et le Périgord, des régions du sud-ouest bien connues du Sarladais qu'il est, sont à l'honneur. Les *Vieilles chansons*, en revanche, ne signent pas d'origine géographique particulière. Ce sont des « chanson[s] ancienne[s] », comme l'écrit lui-même le compositeur en sous-titre de chacune d'elles, dont l'origine se perd dans les mémoires. Ainsi, pour « Si le roy m'avait donné », dans un commentaire qu'il joint au bas de la partition, il explique ceci :

La musique authentique de cette chanson existe dans un recueil gravé en 1735, ayant pour titre : les « parodies italiennes ». Mais elle est antérieure de

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

plus d'un siècle car elle date de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, puisque la chanson parle du Roy Henry. [...] Si l'on en croit une légende qui court encore dans le Vendômois, Henry IV lui-même serait l'auteur de cette chanson<sup>21</sup>.

Pour la chanson suivante, « La Pernelle », il écrit encore :

La chanson « La Pernelle » semble avoir été composée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, si l'on en juge d'après le caractère général des paroles et la gamme sur laquelle est formée la mélodie. [...] « La Pernelle » a été recueillie dans la Nièvre, mais il est à croire qu'elle a pris son origine dans le Cantal...

Les dix *Vieilles chanteries* mêlent chansons populaires (telle « Chanson du buveur ») et airs extraits d'œuvres savantes (comme « Scène » issue de *L'Europe galante* de Campra), faisant ainsi cohabiter dans un même ensemble musiques de tradition orale et de tradition écrite, photographies croisées d'une même époque.

D'une tout autre nature sont les deux derniers ensembles de mélodies laissés par La Tombelle, *Pages d'amour* (1902) et *Mélodies de la nature* (1916). De tous, ils sont les plus personnels, à la fois parce qu'ils sont le produit d'un homme mûr, mais surtout parce que le compositeur est également l'auteur de ses textes.

Finalement, si l'on met de côté la trentaine de pièces contenue dans ces quatre recueils, pour lesquelles La Tombelle porte/transmet la musique et les paroles d'autres que lui, l'on constate que ce sont fondamentalement des mélodies séparées que le musicien conçoit : des entités autonomes, en outre composées souvent à distance les unes des autres, puisque ce sont en moyenne d'une à trois mélodies annuelles auxquelles il donne vie. Symptomatiquement, le recueil *Chansons et rêveries* sera le produit de ses années les plus fastes dans le genre (cinq mélodies composées en 1889 et huit en 1891). N'ayant pas maintenu ce rythme de composition – n'ayant alors peut-être pas suffisamment attesté d'un intérêt aigu pour la mélodie avec piano –, il se peut que les éditeurs se soient détournés de lui, ou que La Tombelle se soit fait oublier. Là pourrait se trouver une autre raison de l'inexistence d'autres miscellanées de ses mélodies.

Les recueils envisagés comme tels dès leur conception relèvent proportionnellement davantage des domaines du didactique<sup>22</sup> et du patrimonial. Sans doute, le compositeur endosse-t-il aussi à ces moments-là le costume scholiste du pédagogue et prosélyte qu'il ne cessera d'être, dont la

---

<sup>21</sup> Dans *Vieilles chansons* transcrites et harmonisées par de La Tombelle, éditions A. Quinzard & C<sup>ie</sup>, Paris.

<sup>22</sup> Si tant est que les *Mélodies de la nature* puissent endosser cette fonction dans l'esprit du compositeur.

vocation est à la fois de préserver et cultiver – conserver la mémoire –, mais aussi de transmettre. Sur ce fond, *Pages d'amour*, et peut-être *Mélodies de la nature*, qui échappent à ce fonctionnement, apparaissent d'autant plus comme pages personnelles, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut.

## Mélodies manuscrites, édition, réédition

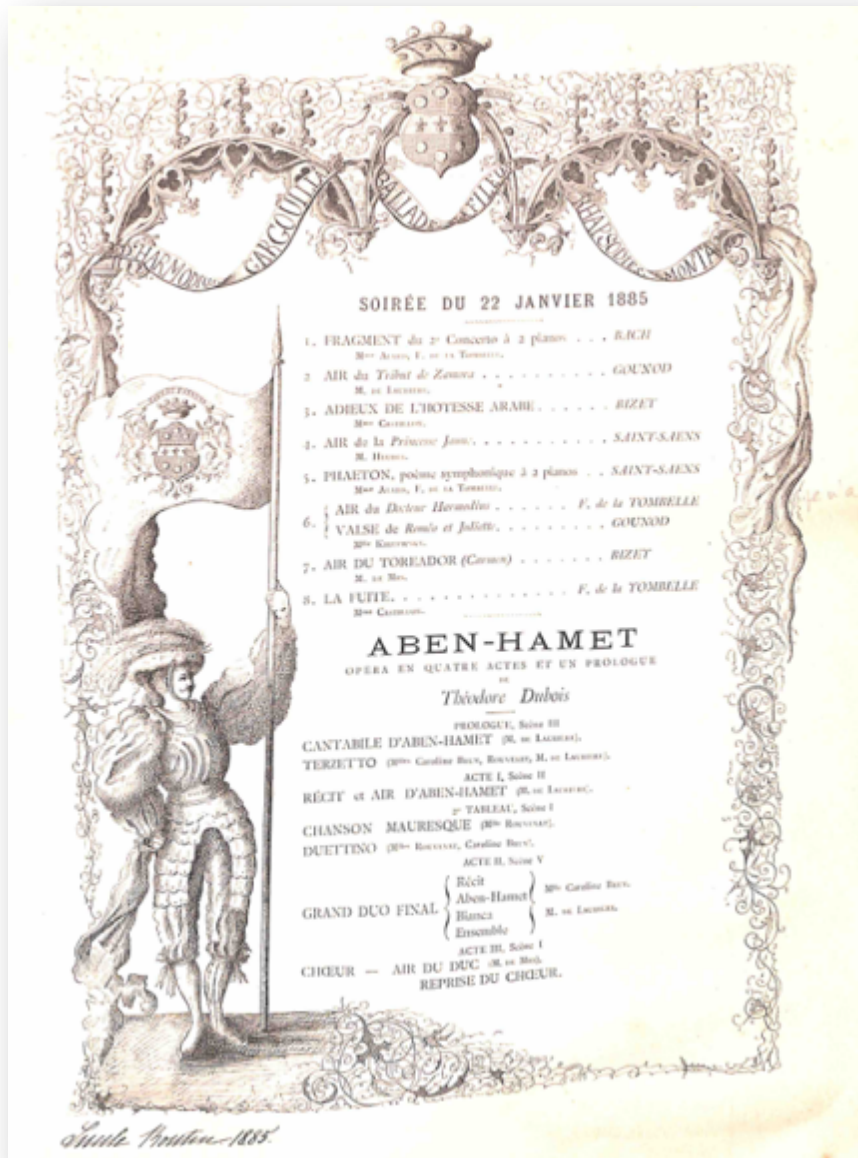
### Questions

Les programmes des concerts dans lesquels Fernand de La Tombelle apparaît comme instrumentiste – organiste, pianiste ou joueur de vielle à roue –, chef d'orchestre ou de chœur, ou compositeur ont mis à jour une douzaine de pièces<sup>23</sup> dont la configuration interroge, parce que les partitions correspondant à leur titre étant actuellement soit disparues, soit détenues dans un lieu inconnu, il n'a pas été possible de lever les questions à leur endroit. Le contexte de leur exécution (*l'instrumentarium*, les interprètes annoncés, les œuvres jouées à leurs côtés, le nom d'un poète situé en regard du titre, etc.) tendrait à postuler qu'elles sont bien mélodies – ou *a minima* œuvre pour voix et piano. Cependant, faute de partition, nous ne pouvons définitivement valider si elles sont telles plutôt que duos instrumentaux, qu'extraits d'une œuvre plus vaste, ou même, instrumentations, voire transcriptions ?

Ainsi, dans la première partie de la soirée du 22 janvier 1885 (ex. 5 ci-dessous), dont le programme alterne mélodies avec piano et extraits d'airs d'opéras réduits voix-piano, un *Air du Docteur Harmodins* de La Tombelle est exécuté, qui précède une « Valse » extraite de l'opéra *Roméo et Juliette* de Gounod. Cet « Air » est-il tiré d'une œuvre lyrique dénommée *Docteur Harmodins* et ne serait, à ce titre pas à ranger dans le genre de la mélodie ou est-elle à l'inverse une pièce autonome ? La question subsiste, car nous n'avons pas retrouvé d'œuvre de La Tombelle intitulée de la sorte.

---

<sup>23</sup> De toute évidence, de la musique de chambre en duos, selon qu'annonçaient l'affiche, puis le nombre d'interprètes pour l'œuvre en question.



Ex.5

Autre exemple, le 9 juin 1892<sup>24</sup> (ex. 6 ci-après), dans la deuxième partie d'un concert principalement consacré à ses œuvres, *L'Amour voleur de miel* sur un texte de Ronsard et une musique de La Tombelle est donné aux côtés de trois des mélodies connues de ce dernier, *Ischia*, *Cavalier mongol* et *Ballade de la fileuse*. Le contexte porterait à considérer que cette pièce ressortit au même genre que celles qui l'encadrent.

<sup>24</sup> La ville du concert nous est inconnue.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »



Ex.6

Encore un exemple, celui de deux pièces, *Pour les pauvres* sur une poésie de Victor Hugo et *Cri de l'âme* sur une poésie d'Alphonse de Lamartine, données lors d'un concert de charité en l'église d'Étretat le 23 août 1893 <sup>25</sup>(ex. 7 suivant). Les précisions d'exécution de chacune de ces deux pièces, ainsi que le cadre de cette dernière interrogent : ces pièces furent-elles jouées – et en deçà, conçues – pour orgue ou piano ? Le texte était-il mis en musique ou devait-il être parlé (poésie « dite » est-il inscrit sur le programme) ? L'exécution de *Pour les pauvres*, à la différence de *Cri de l'âme*, fait apparaître, outre le « diseur » de poésie, trois personnes tenant l'accompagnement : s'agit-il alors, *stricto sensu*, d'une mélodie ?

<sup>25</sup> Ce programme reprend celui du 23 avril de la même année

**ÉGLISE DE NOTRE-DAME D'ÉTRETAT**

MERCREDI 23 AOUT 1893, à 3 heures précises de l'après-midi

# SALUT DE CHARITÉ

Au Profit des Bonnes Œuvres Paroissiales

Avec le gracieux concours de Célébrités Artistiques

**PROGRAMME :**

1 <sup>o</sup> Choral pour Grand Orgue	
Exécute par M. J. R.	J.-S. BACH.
2 <sup>o</sup> Méditation religieuse, pour Harpe, Orgue, Violon et Violoncelle	
Exécute par M <sup>o</sup> H. Heulé, MM. Gazier, Simonetti, Rabouat.	Ad. DESLANDRES.
3 <sup>o</sup> Invocation à l'Étoile Tanhauser	
Chante par M. P. Seguy, Soliste des Concerts du Conservatoire.	R. WAGNER.
4 <sup>o</sup> Romance pour Violon	
Exécute par M. Simonetti, des Concerts de Louvre.	SAUNDEN.
5 <sup>o</sup> Pour les Pauvres! poésie de V. Hugo, accompagnée de Musique inédite de	
MM. J. R., Rabouat, Simonetti.	F. de LA TOMBELLE.
6 <sup>o</sup> Charité, chœur, de	
Solo par M <sup>o</sup> Hefort à Chœur de Jeunes Filles et Dames du monde, sous la direction de M. P. Seguy.	ROSSINI.
7 <sup>o</sup> Judex Marchabré, air	
Chante par M. Heulé.	HAENDL.

**ALLOCATION par M. l'Abbé HAZÉ, Curé de Sainte-Marguerite.**

1 <sup>o</sup> Jérusalem, air	
Chante par M <sup>o</sup> Madeleine Fauriol, de l'Opéra-Comique.	Ch. GOUNOD.
2 <sup>o</sup> Largo pour Violoncelle	
Exécute par M. Rabouat, professeur au Conservatoire.	J.-S. BACH.
3 <sup>o</sup> Ecce, mélodie	
Chante par M. Paul Seguy.	H. SALOMON.
4 <sup>o</sup> Prière pour Harpe	
Exécute par M <sup>o</sup> Henriette Heulé, 1 <sup>er</sup> prix du Conservatoire.	HASSELMANN.
5 <sup>o</sup> Cri de l'Âme, poésie de Lamartine, accompagnée de musique de	
libre par M. Héroumont.	F. de LA TOMBELLE.

**BÉNÉDICTION du SAINT-SACREMENT**

Benedictus, duo, SAINT-SAËNS.

Chante par M<sup>o</sup> Mod. Fournier M. P. Seguy.

Tantum ergo, par l'auteur. P. SEGUY.

6 <sup>o</sup> Crucifix	
Duo chanté en chœur, sous la direction de M. P. Seguy.	J. FAURE.
7 <sup>o</sup> Marche et Sortie pour Orgue	
M. J. R.	C. FRANCK.

L'Orgue d'accompagnement sera tenu par MM. GAZIER et J. R.

DAMES QUÊTEUSES : }

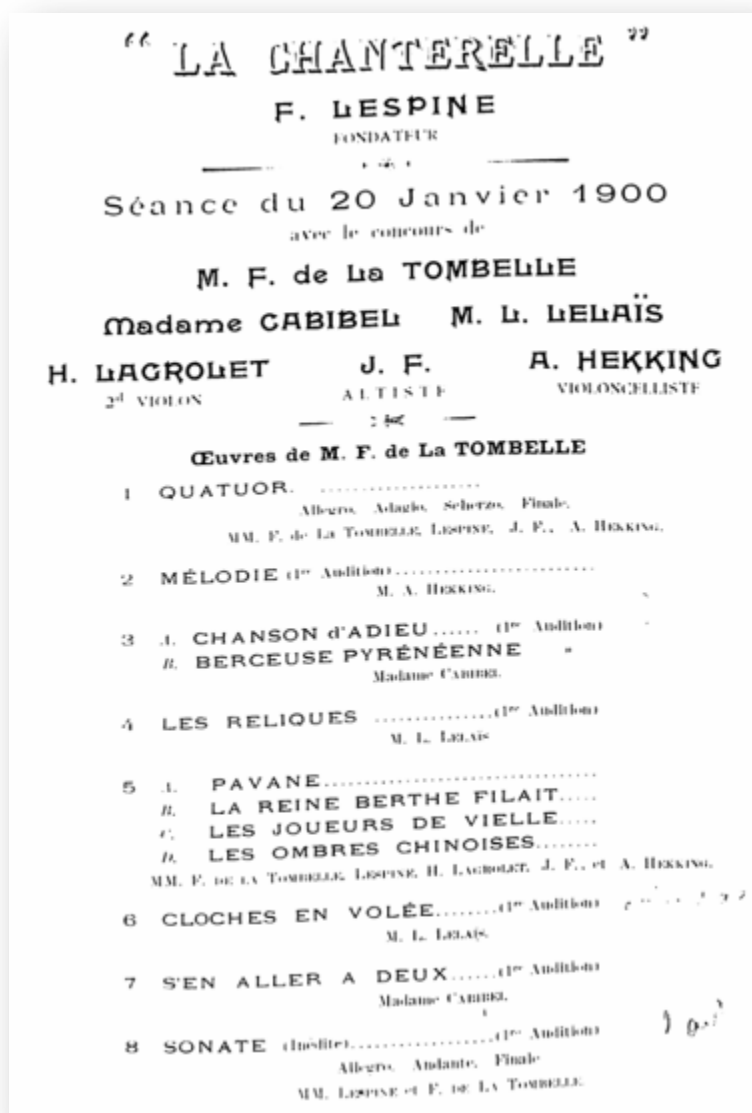
**PRIX DES PLACES :** Nef et Transept, 2 fr. — Bas-Côtés, 3 fr.

On peut se procurer des billets à la Sacristie et chez les principaux Commerçants de la ville.

Ex.7

Dernier exemple que nous relèverons ici, celui du concert de musique de chambre du 20 janvier 1900<sup>26</sup> consacré entièrement aux œuvres de La Tombelle (Ex.8 ci-dessous). En première audition, Mme Cabibel et M. Lelaïs se partagent l'interprétation de *Chanson d'adieu*, *Berceuse pyrénéenne*, *Les reliques*, *Cloches en volées* et de... *S'en aller à deux*. Or, pas de trace de cette dernière partition, que le contexte d'exécution incline à catégoriser comme une mélodie.

<sup>26</sup> Le lieu du concert nous est inconnu.



Ex.8

### *Mélodies manuscrites*

La majorité des mélodies avec piano de La Tombelle sont éditées. Une trentaine ne l'est pas, dont les dix *Mélodies de la nature* de 1916 – qui semblaient pourtant destinées à l'être par Alphonse Schotte & C<sup>ie</sup><sup>27</sup>. La datation de quelques-unes d'entre elles nous est inconnue. Pour les autres, ces mélodies inédites sont

<sup>27</sup> Mention manuscrite figurant en bas de la page de garde du recueil. Selon Antonia Orsini, arrière-petite-fille du compositeur, ce serait l'éditeur lui-même qui, dix ans après, faute de voir venir le manuscrit promis, se serait rappelé à la mémoire de Fernand de La Tombelle



généralement postérieures à 1901, conservées dans les archives familiales. Si nous ne pouvons tirer de ce constat la règle que les mélodies de La Tombelle ne sont plus éditées le seuil du siècle franchi<sup>28</sup>, l'on assiste tout de même à une raréfaction de leur automatisme éditorial. Il faudrait rechercher ici, dans la vie du compositeur, les raisons qui auraient pu le conduire à cela, choix de sa part ou conséquence d'une désaffection des éditeurs pour ses mélodies. Notons que, pour celles qui sont éditées, peut s'écouler un décalage important entre le moment où La Tombelle y met une main finale et celui où elles sont imprimées. Ce sera le cas, par exemple, des *Pages d'amour*, composées en 1902, mais éditées dix ans plus tard.

### *Mélodies éditées*

La Tombelle n'a pas de relation privilégiée avec tel ou tel éditeur, comme ce fut le cas d'Emmanuel Chabrier avec Costallat par exemple, d'Ernest Chausson avec Rouart-Lerolle, ou plus tard de Maurice Ravel avec Durand fils. L'éclectisme éditorial marque son *corpus* mélodique. Si les maisons parisiennes Richault<sup>29</sup> (le recueil de vingt-quatre pièces, *Chansons et rêveries* op. 31 en 1892), Rouart-Lerolle (les dix *Vieilles chanteries* en 1911), Quinzard<sup>30</sup> (neuf mélodies entre 1893 et 1900, dont le recueil *Vieilles chansons*), et en une moindre mesure Lissarrague<sup>31</sup> (trois mélodies autonomes, entre 1884 et 1885, *Il me l'a dit*, *Sérénade de Severo Torelli* et *Coucher de soleil*) comptent pour être ses plus grands fournisseurs, nombreuses sont celles qui ne font paraître que quelques unités comme Ricordi<sup>32</sup> (quatre mélodies entre 1906 et 1909, *Les Mains câlines* et *Azénor*<sup>33</sup>, *Rondels-duo* et *Ha ! les bœufs !*), voire une seule pièce comme Kybourtz (*Vieille chanson* en 1878), Durand & Schönewerk<sup>34</sup> (une

---

<sup>28</sup> *Azénor* et *Les Mains câlines* furent publiées en 1906-1907 par exemple ; de même *La Croix de bois* et *La Paix* en 1920 ; les six *Pages d'amour* suivirent en 1912.

<sup>29</sup> Maison créée en 1805. Son fonds fut repris par Costallat en 1898, laquelle, en 1900, fit paraître *Les Reliques* et *Chanson d'adieu* de La Tombelle.

<sup>30</sup> Henri Quinzard fut éditeur de musique de 1867 à 1902. Il dirigea cette maison avec son frère Auguste.

<sup>31</sup> Auguste Lissarrague ouvre sa maison d'édition à Paris en 1876. Son fils lui succède en 1889. En 1892, le fonds est acquis par l'éditeur André-Victor Manuel.

<sup>32</sup> Maison fondée à Milan en 1808, elle ouvre plusieurs succursales en Europe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Paris en 1888.

<sup>33</sup> Œuvre pour soli, chœur féminin avec accompagnement d'orchestre ou de piano.

<sup>34</sup> Société d'édition fondée conjointement par Auguste Durand et Louis Schönewerk en 1869. En 1891, elle prendra pour nom A. Durand & fils, entérinant ainsi le départ de Schönewerk et l'arrivée de Jacques (fils d'Auguste Durand). À la mort d'Auguste, la maison d'édition deviendra Durand & C<sup>ie</sup>.

mélodie en 1886, *La Mère et l'enfant*), Deplaix (*Sans toi...* en 1894), Baudoux (*Les Communiantes* en 1896), Maurice Senart (*Pourquoi ? Jamais !*), ou encore L'Orphéon – Adrien Fougeray (une mélodie en 1921, *Le Chant du travail*<sup>35</sup>). Notons également qu'à quatre reprises au moins, des revues musicales impriment des mélodies de La Tombelle. Ainsi, la mélodie *Ischia* se voit attribuer un premier prix ex æquo au concours de la revue *Piano soleil* qui la publie dans son numéro du 3 juillet 1892. Dans son supplément musical, *La Quinzaine* du 15 décembre 1894 fait paraître *La Crèche*; en 1897, celui de la *Nouvelle Revue parisienne* diffuse *Barcarolle*, quand celui de la *Revue parisienne* donne *Chanson de plage* (ex. 9 ci-dessous).

Supplément à la "REVUE PARISIENNE"

## Chanson de Plage.

Poésie de S. HENRIQUET. Musique de F. DE LA TOMBELLE.

Lentement. *p*

Mon a - mie est

Plus vite. *p*

com - me la mer! Sous le sa -

*rall.*

Ex.9

La Tombelle se voit édité à Paris principalement. Seulement deux de ses mélodies (*La Croix de bois* et *La Paix*) le seront à Lyon – chez Janin – en 1920, quand *Prière pour les morts de France* paraîtra à Toulouse en 1917 dans la revue

<sup>35</sup> Pièce pour chœur à l'unisson (toute voix) qui existe aussi à 4 voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre d'harmonie ou de fanfare avec saxophones ou de piano.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

*Musique sacrée*<sup>36</sup>. La « décentralisation » éditoriale, si l'on peut utiliser cette expression, correspond à la dernière période de sa vie durant laquelle il résida davantage sur ses terres périgourdines.

On le constate, des voix mineures de l'édition musicale font partie des contributeurs à l'œuvre mélodique de La Tombelle. Nous avons cité ci-dessus les maisons Kybourtz, Deplaix et Lissarrague. Ajoutons à celles-là Mackar et Noël, Théodore Michaelis<sup>37</sup>, E.Gallet<sup>38</sup>, Maurice Senart ainsi que Baudoux.

Action délibérée ou fruit du hasard et des opportunités, La Tombelle traite fréquemment une seule fois avec une maison d'édition, comme s'il interagissait par périodes avec certaines – voire pour une pièce donnée –, puis dans la période suivante avec une autre. C'est ce que montre le tableau ci-dessous :

Édition	Ville	Nb de mélodies (m) ou recueils (R)	Année/période de publication	Titres
Kybourtz	Paris	1m	1878	<i>Vieille chanson</i>
Michaelis	Paris	5m	1882 à 1885	<i>Souvenir, Élégie, Ballade, La fuite et Fileuse – Légende du val d'amour</i>
Lissarrague	Paris	3m + 1R	1884-1885	<i>Il me l'a dit, Sérénade de Severo Torelli, Coucher de soleil / Airs béarnais</i>
Durand & Schönewerk	Paris	1m	1886	<i>La mère et l'enfant</i>
Richault & Cie	Paris	1R de 24m	1888-1895	<i>Chansons et rêveries op.31</i>
E.Deplaix	Paris	1m	1894	<i>Sans toi</i>
Mackar et Noël	Paris	1m	1895	<i>Fileuse. Légende du val d'amour</i>
E. Baudoux & Cie	Paris	1m	1896	<i>Les communiantes</i>
Nouvelle revue parisienne	Paris	2m	1897	<i>Barcarolle</i>
Revue parisienne	Paris	1m	1897	<i>Chanson de plage</i>
A. Quinzard & Cie	Paris	9m + 1R	1893-1900	R : <i>Vieilles chansons</i>

<sup>36</sup> Les *Chansons patoises du Périgord* et *Vieux airs limousins*, furent édités par Arthur Lacape à Périgueux [ca.1910 et ca. 1920] puis furent republiés en un seul recueil en 1989, dans un numéro spécial de la revue *Lo Bornat* n° 4.

<sup>37</sup> Maison d'édition qui opéra à Paris entre 1876 et 1893.

<sup>38</sup> Rachetée en 1958 par Combre.

Isabelle BRETAEU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Costallat & Cie	Paris	2m	1900	<i>Les reliques et Chanson d'adieu</i>
Ricordi	Paris	4m	1906-1909	<i>Les mains câlines, Azénor, Rondels-duo et Ha ! les bœufs !</i>
Rouart-Lerolle	Paris	1R de 10m	1911	<i>Vieilles chanteries</i>
E. Gallet	Paris	1R	1912	<i>Pages d'amour</i>
Maurice Senart	Paris	1m	entre 1908 et 1926	<i>Pourquoi ? Jamais !</i>
Musique sacrée	Toulouse	1m	1917	<i>Prière pour les morts de France</i>
Janin	Lyon	2m	1920	<i>La croix de bois et La paix</i>
L'Orphéon-A.Fougeray	Paris	1m	1921	<i>Le chant du travail</i>
Alphonse Schotte & Cie	(projet)	1R	1926	<i>Mélodies de la nature</i>

Nous y voyons par exemple l'alternance qui s'opère entre Lissarrague en 1884-1885, puis Durand & Schönewerk, Richault & Cie, Deplaix, Mackar et Noël, puis Baudoux & C<sup>ie</sup>. Les superpositions éditoriales sont rares en effet, telles les parutions proches en 1896 de *Berceuse bretonne* chez Quinzard & C<sup>ie</sup> d'un côté, et celle de *Communiants* chez Baudoux & C<sup>ie</sup>.

Remarquons pour finir que la relation périodique de La Tombelle avec ses éditeurs de mélodies intervient le plus souvent dans une temporalité réduite. Celle-ci se trouve parfois circonscrite à l'œuvre même. Elle peut aller jusqu'à trois ans. Exceptionnellement, son lien aux éditions Richault, de 1888 à 1895, et Quinzard, de 1893 à 1900, excédera cette sorte de loi tacite.

### *Mélodies rééditées*

Seules quatre mélodies de La Tombelle furent l'objet d'une réédition. Les raisons de ces rééditions sont circonstanciées, car liées selon nous à une meilleure visibilité et viabilité de l'œuvre. Ainsi de *À la mère de l'enfant mort*, composée en 1886 – alors éditée par Durand & Schönewerk –, qui intégra six ans plus tard le recueil *Chansons et rêveries* op. 31 publié chez Richault & C<sup>ie</sup>, dont la réédition tient, ainsi que cela a été dit plus haut, à l'opportunité de ce recueil constitué des premières mélodies du compositeur. *Fileuse-Légende du val d'amour* parut tout d'abord chez Théodore Michaelis en 1883 avant de connaître une nouvelle édition chez Mackar et Noël en 1895. La maison Michaelis avait alors cessé d'exercer en 1893. Son fonds – ou des éléments de son fonds – furent probablement rachetés par Mackar et Noël, lequel prolongea, sous son nom, l'existence éditoriale de cette mélodie de La Tombelle. Quant à *Ischia* (ex. 10 et 10bis) et *La Crèche (tableau de Noël)*, elles furent initialement

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

publiées dans les suppléments musicaux de deux revues (respectivement *Piano soleil* en 1892 et *La Quinzaine* en 1894) ainsi que nous l'avons relevé plus haut, avant d'être toutes deux reprises par Richault & C<sup>ie</sup>. Sans doute, pouvons-nous considérer qu'elles bénéficièrent alors d'une « réelle » ou « sérieuse » édition.



Ex.10 et 10bis

## Mélodies orchestrées

Fernand de La Tombelle a donné plusieurs formes instrumentales et vocales à vingt des mélodies de son catalogue. Elles se répartissent globalement sur toute sa carrière. Ce sont pour la plupart des orchestrations où l'accompagnement vocal initial se voit adjoindre une dimension instrumentale seule. Ainsi en est-il de *Coucher de soleil* (1885), *Dans l'alcôve sombre* (1887), *J'ai tout donné pour rien* (1888)<sup>39</sup>, *Le Secret des vagues* (1889), *Sonnet de La Boétie* (1890), *Sérénade*<sup>40</sup>,

<sup>39</sup> L'existence d'une version orchestrale de cette mélodie est mentionnée sur la page titre de la mélodie publiée chez Richault & C<sup>ie</sup>. Il y est en effet écrit : « mélodie pour baryton avec accompagnement de piano ou d'orchestre ». Nous n'avons pas eu accès à la partie d'orchestre de cette pièce.

<sup>40</sup> La mélodie avec piano date de 1878. C'est par le programme d'un concert choral et symphonique à Sarlat, le 23 novembre 1890, que *Sérénade* apparaît « accompagné par l'Orchestre ». A ce même concert est donné dans la même configuration *Sonnet de La Boétie*, mais aussi *Dans l'alcôve sombre* avec accompagnement de piano.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Noël (1891), *Berceuse bretonne* (1894), *Communiantes* (1896), *Berceuse pyrénéenne* (1898), *Azénor* (1906-1907), *Ha ! les bœufs !* (1909), *Prière pour les morts de France* (1917)<sup>41</sup>, *La paix* (1920), *Pensée musicale* (s.d.), *Pour la paix* (s.d.). Ce sont aussi des mélodies réécrites pour ensemble vocal accompagné du piano : *Avril et Petits enfants* (1891)<sup>42</sup> ; pour ensemble vocal *a cappella* : *Ha ! les bœufs !* (1909) et *Les Tisserands* (1900 ?) sont écrits pour quatre voix d'hommes. C'est encore *Rondels* conçu avec piano, mais dans une version pour deux voix égales et une autre pour chœur mixte<sup>43</sup>. C'est enfin une mélodie, *Le Chant du travail* (1921), écrite « pour chœur à toutes voix ou quatre voix d'hommes » avec « accompagnement de musique d'harmonie ou de fanfare de saxophones<sup>44</sup> ». *Ha ! les bœufs !* connaît exceptionnellement trois versions : mélodie avec piano, mélodie avec orchestre et chœur à quatre voix d'hommes. Ajoutons à cette liste, *La Fileuse*, dont seule la partie manuscrite d'harmonium nous est parvenue (ex. 11 ci-après), laquelle semble être une des parties séparées de « [l']arrangement de l'orchestre » tel que spécifié à la main en haut et à droite de la page titre par La Tombelle lui-même.



Ex.11

<sup>41</sup> En bas de la première page de musique de cette partition éditée, figure : « Orchestré par l'Auteur – s'adresser, pour le matériel, aux bureaux de la *Musique sacrée* ». Nulle part n'est cependant précisé l'*instrumentarium* requis.

<sup>42</sup> Pour « chœur » figure sur le programme du 19 février 1893 – dont la première partie était consacrée à des œuvres de La Tombelle et la seconde à d'autres de Gaston Lemaire. La mention *a cappella* n'apparaissant pas sur le programme, nous présumons que ces deux pièces étaient jouées avec piano, l'instrument accompagnateur du concert.

<sup>43</sup> Cette mélodie en duo se retrouve dans le final de la féerie lumineuse *Le Circuit des étoiles* [1905].

<sup>44</sup> Œuvre éditée à Paris chez L'Orphéon, en 1921.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Ces trois pages (ci-dessus se trouve les quatre portées initiales de la première des trois), retrouvées isolément, interrogent quant au nombre exact de mélodies qu'aurait finalement instrumentées La Tombelle. Il se peut fort bien, en effet, que ce nombre soit finalement supérieur, dans la mesure où la consultation de programmes de concert nous a parfois révélé l'existence d'orchestrations inconnues de la famille même et du fonds de partitions qu'elle possède<sup>45</sup>. Ainsi, lors de ce concert orléanais du 4 mai 1894 (ex. 12), de *Ballade bretonne*<sup>46</sup> et *Dans l'alcôve sombre* où l'« accompagnement d'orchestre » est absent des archives familiales, quand deux autres mélodies du même concert en revanche, *Légende de la fileuse* et *Noël*, y sont présentes.



Ex.12

<sup>45</sup> Il s'agit en particulier de : *Dans l'alcôve sombre*, *Sérénade*, *Berceuse bretonne*, *Communiantes*, *Avril* et *Petits enfants*.

<sup>46</sup> Également intitulée *Berceuse bretonne*.

### *La question de la forme originelle de certaines mélodies*

Les instrumentations des mélodies de La Tombelle demeurent à ce jour – pour celles qui ont été conservées – à l'état de manuscrits dans les archives familiales. Rien ne dit qu'elles furent l'objet d'une édition, malgré leur exécution attestée par les programmes ou comptes-rendus de concerts. Cela indique peut-être que ces exécutions furent circonstancielles (c'est-à-dire conçues et circonscrites à une configuration particulière et à un concert particulier) ou que le compositeur ne souhaitait pas, soit leur donner *quitus* éditorial, soit les figer dans une configuration orchestrale, à moins que les éditeurs de leur côté fussent rétifs à investir en elles. La version orchestrale de *Ha ! Les bœufs !* existe ainsi dans les archives familiales. Relevons parallèlement que cette mélodie fut éditée à deux reprises par Ricordi & C<sup>ie</sup> : en 1908 pour la version à quatre voix d'hommes *a cappella*, et en 1909 pour la mélodie avec piano. Notons également que *Les Tisserands* parut chez Deplaix en 1900 dans sa version pour quatre voix d'hommes, mais resta inédite dans sa version voix-piano.<sup>47</sup>

*Ha ! Les bœufs !* et *Les Tisserands* posent ainsi la question plus générale de la forme primitive donnée à – et voulue pour – l'œuvre : mélodie avec piano, ou mélodie avec orchestre<sup>48</sup>, voire pièce *a cappella* ? *Azénor* interroge de la même manière. En effet, sur la page titre de son édition chez Ricordi & C<sup>ie</sup> en 1907 (ex. 13 ci-dessous), l'on peut lire « Esquisse lyrique pour soprano, mezzo-soprano et petit chœur de voix de femmes avec accompagnement d'orchestre de F. de La Tombelle » et au-dessous, en plus petits caractères « réduction avec accompagnement de piano ».

---

<sup>47</sup> Cette version pour voix grave et piano fut réalisée postérieurement pour le baryton Robert Cousinou (1888-1944), sarladais d'origine tout comme La Tombelle.

<sup>48</sup> Le conducteur orchestral manuscrit de *Ha ! Les bœufs !* n'est toutefois pas daté.



*Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.*

Isabelle BRETAEU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

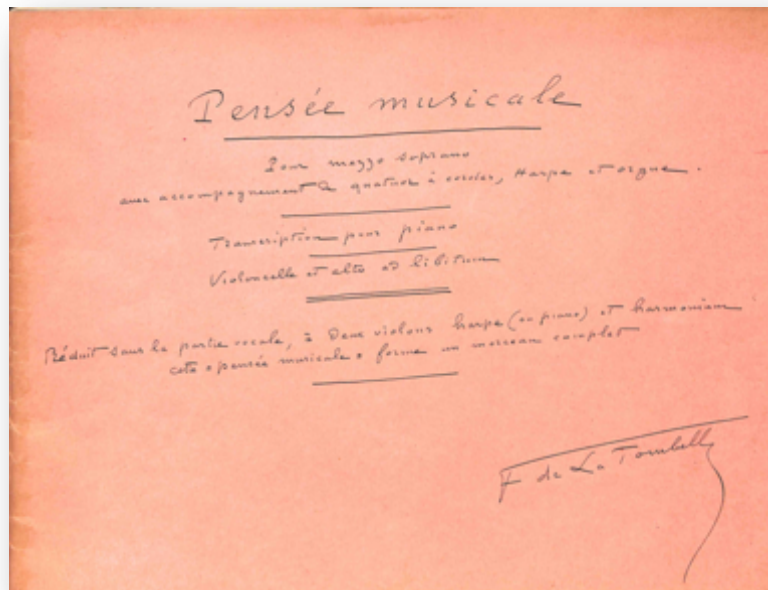


Ex.13

La partition originale incluait donc l'orchestre<sup>49</sup> ; l'édition avec piano résulte d'une soustraction. Une question identique se pose pour *Pensée musicale*, dont seul le manuscrit en ces multiples configurations nous est parvenu. Le conducteur propose d'emblée une version pour chant, quatuor à cordes, orgue et harpe (ex. 14).

---

<sup>49</sup> La pièce parue chez Ricordi conserve les voix-personnages prévues par La Tombelle, la mère (Mezzo-soprano), la fille (Soprano) et les chœurs. Ces derniers sont traités alternativement à l'unisson, divisés en deux parties, puis trois parties.



Ex.14

Or, au bas de chacune des pages de cette version figure une « transcription pour piano » qui suit pas à pas l'orchestration susnommée : de toute évidence, la version chant et piano n'est que seconde dans la pensée du compositeur (Ex.14bis).

*- Pensée musicale -*

*Alleg. lentissimo*

Chant  
1<sup>re</sup> Violon  
2<sup>e</sup> Violon  
alto  
Violoncelle  
Harpe  
Orgue

*Alleg. lentissimo*

Transcription pour piano

Ex.14bis

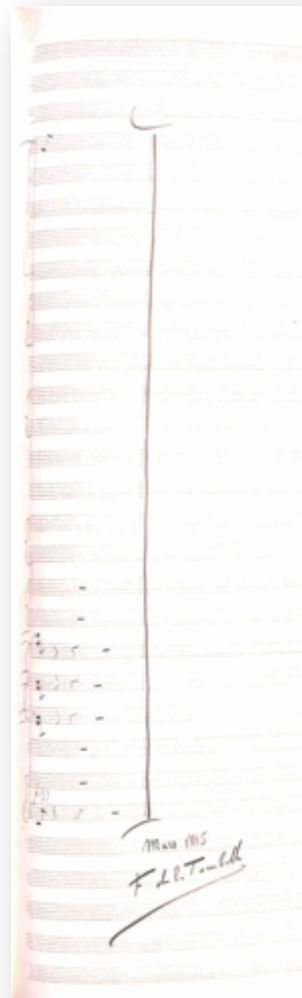
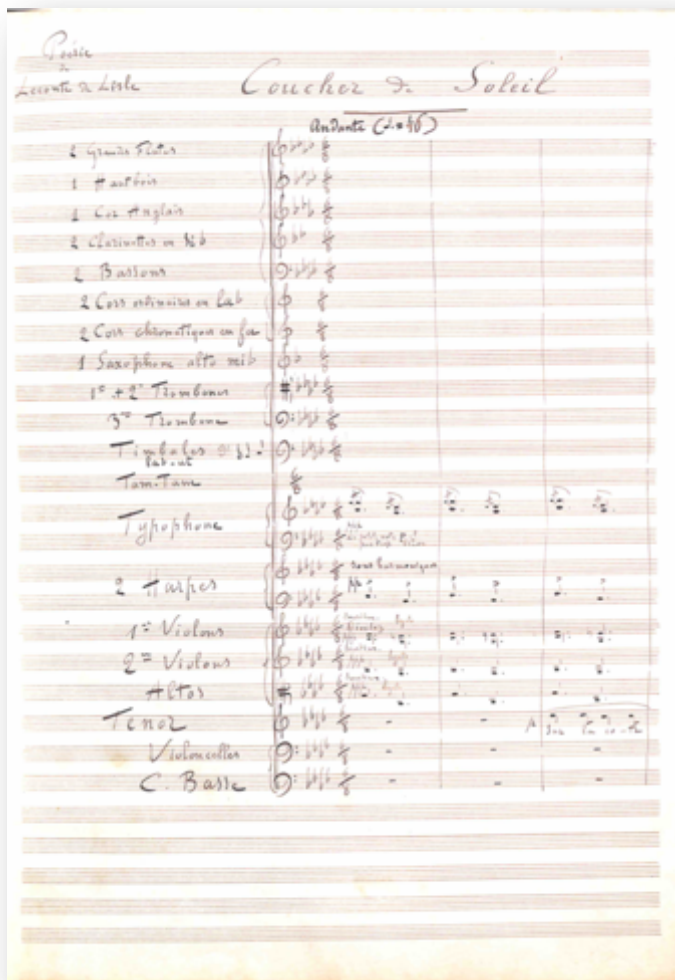
La version pour voix et instrument harmonique qui suit cette première mouture dans le manuscrit semble confirmer cette hypothèse (ex. 14ter).



Ex.14ter

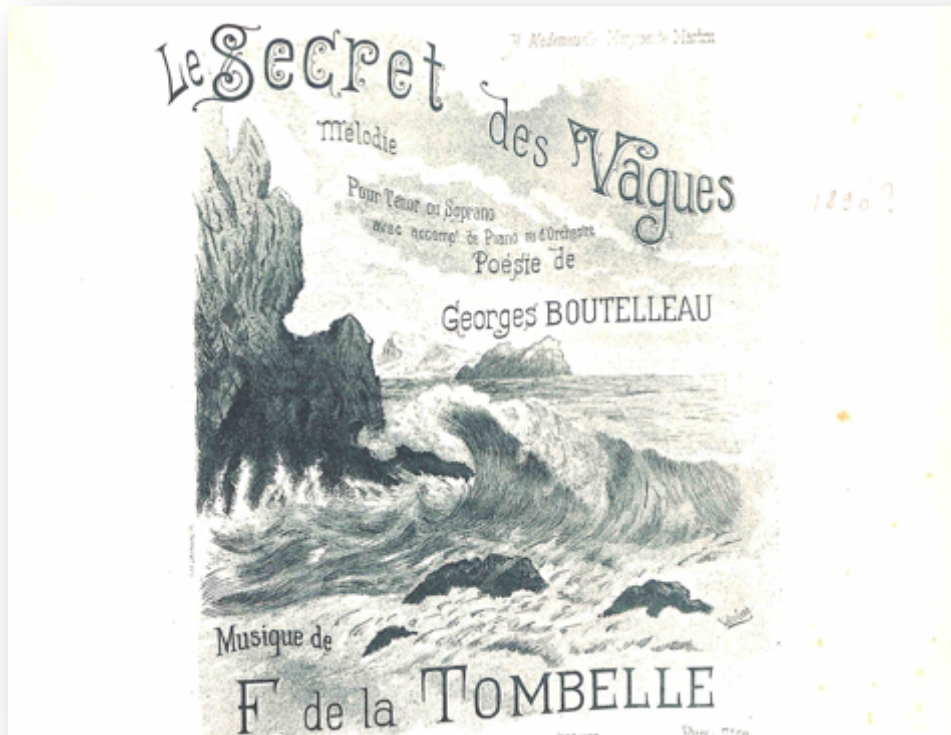
Voici un autre exemple encore de cette question de la version originellement pensée pour la mélodie. Au bas de la page titre de la mélodie *Le Chant du travail* publiée par L'Orphéon en 1921, figure en tout petits caractères la mention suivante : « Il existe également une édition pour chœur à quatre voix d'hommes ou chant à quatre voix mixtes avec accompagnement *ad libitum* d'harmonium ou de fanfare. » Quelle fut la version originelle donnée par La Tombelle, pour cette pièce dont les autres versions sont déjà existantes chez l'éditeur ? Quant à elle, la mélodie *Coucher de soleil* a été éditée 1885 par Lissarrague, quand le conducteur manuscrit fait apparaître à son pied, au-dessus de la griffe du compositeur « mars 1885 » (ex. 15 ci-dessous).

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »



Ex.15

*Le Secret des vagues* fut publié en 1889 chez Richault & C<sup>ie</sup>, alors que La Tombelle date son conducteur orchestral de 1888. La page titre de l'édition atteste de l'existence d'une version orchestrale : « mélodie pour ténor ou soprano avec accompagnement de piano ou d'orchestre » y est ainsi noté (ex. 16 ci-dessous).



Ex.16

Il peut bien sûr exister un écart entre l'achèvement d'une partition et son édition et *Le Secret des vagues*, par exemple, dans sa version voix-piano, pourrait tout à fait être concomitante de sa version orchestre, comme *Coucher de soleil*. Les différentes versions des mélodies de La Tombelle indiqueraient alors que c'est dans un même élan que le compositeur conçoit ses différentes versions. Cependant, l'examen des programmes sur lesquels figurent des mélodies orchestrées bien après leur conception initiale<sup>50</sup>, montrerait un autre cas de figure : celui où La Tombelle orchestrerait une ou plusieurs mélodies en fonction d'un concert donné – ses configurations instrumentales et vocales particulières – qui se présentent à lui.

---

<sup>50</sup> Le concert du 4 mai 1894 par exemple (ex. 12), donnera pour la première fois (nous n'avons pas trace d'une exécution antérieure de ces œuvres) la mélodie orchestrée *Dans l'alcôve sombre* de 1887 et *Noël* de 1891. L'on sait que la *Légende de la fileuse* de 1883 fut donnée avec orchestre lors du concert du 19 avril 1884, sous la baguette d'André Messager.

### *Contenus musicaux et orchestrations*

Les documents manuscrits disponibles sont principalement des conducteurs orchestraux. Seuls certains contiennent des parties séparées, laissant entendre qu'elles furent soit exécutées, soit dans le projet de l'être. C'est le cas de *Ha ! Les bœufs !* encore une fois, de *Noël*<sup>51</sup> et, très partiellement (puisque nous ne disposons que de la partie d'harmonium), de *La Fileuse-Légende du val d'amour*.

La mise en parallèle des mélodies avec piano et de leur orchestration<sup>52</sup> montre un contenu similaire : idées musicales et longueur de la partition se retrouvent à l'identique dans l'une et l'autre versions, comme pour *Ha ! Les bœufs !* Les quelques différences observées ressortissent généralement aux mesures de fin : cinq mesures de coda ôtées dans l'orchestration de *Sonnet* par exemple, ou à l'inverse une mesure ajoutée dans celle de *Le Secret des vagues*<sup>53</sup>, de *La Paix* et de *Coucher de soleil*. La même observation vaut pour *La Fileuse*<sup>54</sup>, dont la mélodie avec piano donne cent dix-sept mesures quand la partie d'harmonium en comprend cent vingt.

Si l'orchestration de mélodies ressortit à une pratique courante, sinon existante à son époque, considérant par exemple Charles Gounod<sup>55</sup>, ou encore Camille Saint-Saëns, Henri Duparc et Ernest Chausson pour ne citer que ces derniers, la particularité de La Tombelle réside résolument dans quelques rares couleurs et alliages instrumentaux. Ainsi de ces timbres inhabituels au sein d'un *instrumentarium* par ailleurs classique<sup>56</sup> : l'harmonium dans *La Fileuse* de 1890 ; une fanfare avec saxophones pour *Le Chant du travail* de 1921 ; la harpe dans

---

<sup>51</sup> Ainsi que l'indiquent Jean-Emmanuel Filet et Jean-Christophe Branger, à la page 5 de leur catalogue.

<sup>52</sup> Celles auxquelles nous avons pu avoir accès sont : *Coucher de soleil*, *La Paix*, *Ha ! Les bœufs !*, *Le Secret des vagues*, *Sonnet* ; partiellement, celle de *La Fileuse*.

<sup>53</sup> Avec point d'orgue sur une pause ici.

<sup>54</sup> Dont l'orchestration est celle de *La Fileuse. Légende de val d'amour* de 1883 et non de *La Ballade de la fileuse* de 1890.

<sup>55</sup> Nous pensons ici par exemple la mélodie *À la nuit* (1891), de Charles Gounod ; aux *Mélodies persanes* (1870) de Camille Saint-Saëns. *Chanson triste* (1869) de Henri Duparc fut orchestrée en 1911 ; *Phydilé* (1872) en 1892. Ernest Chausson instrumenta *La Caravane* op. 14, quand le *Poème de l'amour et de la mer* et *Chanson perpétuelle*, après une première version voix et piano, furent rendus célèbres par leur version orchestrée.

<sup>56</sup> Quintette à cordes, bois par deux généralement, cors et trombones par deux ou trois, timbales sur deux notes préétablies. Le pupitre des trompettes se signale sur trois orchestrations : dans *La Paix* et *Le Secret des vagues* (deux trompettes en *fa* en l'occurrence) et dans *Ha ! Les bœufs !* (deux trompettes en *ut*). Dans les paysages sonores qu'il dépeint, La Tombelle ignore les tubas, de même que les timbres « extrêmes », tels celui du piccolo, du contrebasson ou contre-tuba.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

*Ha! Les bœufs!* de 1909 ; le saxophone alto, le tam-tam, la harpe et le typophone<sup>57</sup> dans *Coucher de soleil* de 1885. Dans cette dernière mise en orchestre, il sollicitera parallèlement deux « cors ordinaires en *la b* » et deux « cors chromatiques en *fa* ».

Son originalité réside également dans ces instrumentations à options multiples, telles que celles laissées pour *Pensée musicale* (s.d.) et *Le Chant du travail* de 1921 (voir plus haut les configurations proposées par La Tombelle pour cette mélodie), lesquelles options sont par ailleurs indicatives d'un public autre que celui des salons auxquels le répertoire de la mélodie s'adresse généralement. Comment en effet ne pas présumer que l'arrangement pour « fanfare » du *Le Chant du travail* ne soit pas destiné à un public populaire, possiblement rural ? Il semble que ce soit davantage le tournant du XX<sup>e</sup> siècle opéré, que La Tombelle manifeste cette préoccupation. À ce sujet, l'écriture pour chœur d'hommes ou chœur mixte de *Ha! les bœufs!* et de *Les Tisserands* dénotent à la fois son intention de s'adresser à un public non exclusivement salonnard, et son lien – son intérêt pour – le terroir et sa valeur travail. Sans doute, les différentes configurations vocales laissées à l'appréciation d'interprètes multiples potentiels de *Rondels* (1909), en outre sur des textes de La Tombelle lui-même, ont à voir avec sa même intention d'accession à un plus grand nombre d'un répertoire dit sérieux ou savant (vulgarisation, démocratisation ?).

Notons enfin la singularité d'une dernière instrumentation, celle de *Pensée musicale*, dans laquelle La Tombelle propose alternativement, voire superpose, plusieurs combinaisons instrumentales qui semblent pouvoir être jouées indépendamment les unes des autres, soit les unes avec les autres (voir plus haut ex. 14, 14bis et 14ter)<sup>58</sup>. Est-ce ainsi que nous pouvons comprendre les mots du compositeur : « réduit sans la partie vocale, à deux violons, harpe (ou piano) et harmonium. Cette *Pensée musicale* forme un morceau complet » ?

## Les auteurs des textes

Pour les textes de ses mélodies, La Tombelle puise très majoritairement chez des auteurs de son temps. Il en fait lui-même partie puisqu'il est à la fois l'auteur et le compositeur de nombreuses de ses mélodies (vingt-six unités) et ce, de

---

<sup>57</sup> Instrument par Alphonse Mustel en 1866, perfectionné par son père Auguste et connu sous le nom de célesta depuis 1886.

<sup>58</sup> Variabilité extrême ou interchangeable des éléments musicaux : les deux dernières pages du manuscrit titrent « *Pensée musicale* – adaptation pour le temps de Noël ». Seule la ligne de chant y est consignée, avec des paroles autres que celles de l'œuvre originelle, et l'on voit esquissés des parties de cordes à défaut dans les mesures laissées vides de l'intervention vocale.

manière de plus en plus affirmée dans le temps<sup>59</sup>. Son écriture poétique le rapproche, dans le style comme dans les sujets, de ces auteurs qui constituent la majorité de son *corpus* mélodique et dont la filiation poétique est principalement le Parnasse et le Naturalisme (Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Alphonse Daudet, Paul Bourget, François Coppée, Georges Boutelleau, Henry Mériot, par exemple). À la différence de Debussy, Chausson, Hahn ou Ravel par exemple, La Tombelle ne manifeste en revanche aucune dilection, ni pour Verlaine, ni pour les symbolistes Maeterlinck ou Mallarmé, dont il est aussi le contemporain. À ce courant, il préfère des poètes spiritualistes – toujours ses contemporains –, dont le langage reste plus concret, et prend pour support la nature ou la foi religieuse (Gabriel Ducos, Léon Chadourne, Charles Fuster par exemple). Ses goûts le portent aussi, dans ce qui fut sa période de jeunesse, vers le Romantisme (Victor Hugo, Alphonse de Lamartine) – dans son premier recueil de mélodies – ; en moindre part encore, pour des auteurs de la Renaissance (La Boétie, Rémy Belleau). Une seule fois, il empruntera à Beaumarchais pour ses *Couplets de Chérubin*. Quelques textes qui l'ont inspiré n'ont pas d'auteur connu, soit parce qu'ils sont des chants traditionnels (*Chants du Périgord et du Limousin* par exemple), soit parce que, pour une raison ou une autre, La Tombelle n'a pas eu connaissance de son auteur. C'est le cas de *Veux-tu les chansons de la plaine?* Enfin, parmi tous les auteurs illustrés par La Tombelle, certains (nous en dénombrons quatorze) n'ont pu être identifiés à ce jour, mais nous supposons qu'ils sont ses contemporains. Citons ainsi Jules Delayr, Pierre Barbier, Paul Rabot<sup>60</sup>, M. Sénac<sup>61</sup>, Octave Bris ou encore S. Henriquet.

Le tableau ci-dessous<sup>62</sup> recense les choix poétiques opérés par La Tombelle dans ses mélodies et leurs occurrences :

---

<sup>59</sup> À partir de la *Berceuse pyrénéenne* de 1898, première occurrence de sa contribution en tant qu'auteur dans ses mélodies, sa présence pour être exclusive en 1926 avec ses dix *Mélodies de la nature*, en outre les seules et ultimes mélodies composées par lui durant cette année.

<sup>60</sup> Paul Rabot (1870-1918), poète et écrivain girondin dont les œuvres viennent d'être rééditées à l'occasion du centenaire de sa disparition (Marc VIGNAU, *Un homme de lettre en Médoc à la Belle Époque : Paul Rabot*, éditions A2PL, 2018.)

<sup>61</sup> Étudiant en droit à Toulouse ayant remporté un prix aux jeux floraux de cette ville en 1903 pour son poème *Dans la nuit*.

<sup>62</sup> Nous avons délibérément opté pour ne pas comptabiliser dans ce tableau les quelques rares auteurs (en l'occurrence, Pierre de Ronsard, Victor Hugo et Alphonse de Lamartine) de la douzaine de pièces dont la définition générique n'est à ce jour pas certaine.



Périodes	Auteurs (nb de mélodies)	Titres	Dates
<b>Auteurs inconnus</b>	<b>?</b>	<b>3 recueils + 13 (7 +6) mélodies</b>	<b>1885–1907 ?</b>
	Traditionnels (3 recueils + 7 mélodies)	<i>Vieux ais du pays</i> (?), <i>Harmonisations de chansons patoises</i> (15 ?), <i>Chants du Périgord et du Limousin</i> (12)  <i>Pourquoi ? Jamais !...vieille chanson ; Berceuse bretonne (poésie populaire), La Pernelle, La Dormeuse,</i>  <i>Au clair de la lune, Ah le bel oiseau Maman, Au jardrin de mon père, il y croist un rousier</i>	?, ?  ?, 1894, 1897, 1900, 1900, 1900, 1907
	Poètes inconnus (6)	<i>Élégie, Souvenir, Il me l'a dit, Veux-tu les chansons de la plaine,</i>  <i>Credo de la jeunesse, La Crèche (tableau de Noël)</i>	1882, 1882, 1884, 1890, ?, 1894
<b>Renaissance</b>	<b>3 auteurs</b>	<b>3 mélodies</b>	<b>1890–1897</b>
	Étienne de la Boétie (1530-1563) (1)	<i>Sonnet</i>	1890
	Rémy Belleau (1528-1577) (1)	<i>Avril</i>	1891
	Attribuée à Henri IV (1)	<i>Si le roy m'avait donné</i>	1897
<b>XVIII<sup>e</sup> siècle</b>	<b>5 auteurs + Inconnus</b>	<b>11 mélodies</b>	<b>1894– ?</b>
	Pierre-Augustin de Beaumarchais (1732-1799) (1)	<i>Couplets de Chérubin</i>	1894
	Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) <sup>63</sup> (1)	<i>Scène de L'Europe Galante de Campra</i>	?
	Du Breuil de Vignacourt (?) (3)	<i>Chanson du buveur, Hyver, Mardi-gras</i>	?
	François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770) (2)	<i>La rose, Le madrigal</i>	?
	Cordier (?) (1)	<i>Airs sérieux</i>	?
	X (3)	<i>Fiers aquilons (1720), L'an nouveau (1720), De Paris au Mississipi (1715)</i>	?

<sup>63</sup> Cette ligne et les quatre suivantes déclinent chacune des dix pièces contenues dans le recueil *Vieilles chanteries (XVIII<sup>e</sup> siècle)*.

<b>Romantisme</b>	<b>2 auteurs</b>	<b>5 mélodies</b>	<b>1886-1892</b>
	Lamartine (2)	<i>Le livre de la vie, Ischia</i>	1888, 1892
	Hugo (3)	<i>À la mère de l'enfant mort, Dans l'alcôve sombre, Hier au soir</i>	1886, 1887, 1888
<b>1<sup>er</sup> XIX<sup>e</sup> siècle Parnasse</b>	<b>6 auteurs</b>	<b>11 mélodies</b>	<b>1883-1891</b>
	Théophile Gautier (1811-1872) (3)	<i>J'ai tout donné pour rien, Les papillons, Promenade nocturne</i>	1888, 1891, 1891
	Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894) (1)	<i>Coucher de soleil</i>	1885
	André Theuriet (1833-1907) (1)	<i>Ballade</i>	1883
	Alphonse Daudet (1840-1897) (1)	<i>Petits enfants</i>	1891
	François Coppée (1842-1908) (1)	<i>Sérénade de Severo Torelli</i>	1885
	Georges Boutelleau (1846-1916) (4)	<i>Rondel d'automne, Passez nuages roses, Le Secret des vagues, Pourquoi</i>	1889, 1889, 1889, 1891
<b>2<sup>d</sup> XIX<sup>e</sup> siècle</b>	<b>15 auteurs</b>	<b>22 mélodies</b>	<b>1878-1926</b>
	Paul Bourget (1852-1935) (1)	<i>Sur la grève</i>	1893
	Vicomte de Guerne (1853-1912) (1)	<i>Les Faucheurs de blé</i>	1900
	Paul Harel (1854 -) (2)	<i>La Croix de bois, Les Morts de la guerre</i>	1913, ?
	E. Depré (1854-1932) (1)	<i>Madrigal</i>	1888
	Henry Mériot (1856-1938) (1)	<i>Noël</i>	1891
	Henri Darsay (1857-1914) (2)	<i>Les Tisserands, Ha ! les bœufs !</i>	1907, 1909
	Vicomte de Kervéguen (1857-1896) (1)	<i>Vieille chanson</i>	1878
	Auguste Dorchain (1857 - 1930) (1)	<i>Larmes</i>	1889
	Eugène Le Mouël (1859-1934) (1)	<i>Ballade de la fileuse</i>	1890
	Léon Chadourne (1862-1942) (3)	<i>L'Absente, La Madone des bois, Prière pour les morts de France</i>	1917, 1917, 1917
	Arthur Cambos (1863-1939) (3)	<i>La Paix ! Pou Bos, Canson dos blads</i>	1920, 1926, 1926
	Robert de Roquefeuil (1864-1940) (1)	<i>Un rêve</i>	?
	Charles Fuster (1866 - 1929) (1)	<i>Chanson d'adieu</i>	1900

Isabelle BRETAEU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

	Charles Maurice Couyba (1866-1931) (1)	<i>Le Chant du travail</i>	1921
	André Toulemon (1883-1981) (1)	<i>Je préfère au brutal soleil</i>	?
<b>Fernand de La Tombelle</b>		<b>2 recueils (= 16 mélodies) + 10 mélodies = 26 mélodies</b>	<b>1898-1916</b>
	Fernand de La Tombelle (1854-1928) (2 recueils + 10 mélodies)	<i>Page d'amour</i> (6), <i>Mélodies de la nature</i> (10)  <i>Berceuse pyrénéenne, Les Cloches en volées, Le Ruisseau, Le Bonhomme de Noël, Les Soldats de plomb, Azénor, Rondels - duo, Gloire à paix, Pensée musicale, Pour la paix</i>	1902, 1916  1898, 1900, 1901, 1901, 1901, 1906, 1909, 1915, 1915, ?
<b>Auteurs divers</b>	<b>14 auteurs</b>	<b>18 mélodies</b>	<b>1878-1907</b>
	Jules Delayr (1)	<i>Fileuse - Légende du val d'amour</i>	1883
	M. Fouant <sup>64</sup> (1)	<i>La Fuite</i>	1883
	Pierre Barbier (2)	<i>Elle est loin, Croyez-moi</i>	1888, 1888
	Le Corbeiller (2)	<i>Pourquoi l'amour a-t-il des ailes ?, Ballade</i>	1889
	Comte W. de Sollohub (1)	<i>Sérénade</i>	1878
	Marcel de Lihus (1)	<i>Cavalier mongol</i>	1891
	E. Brachet & P. de Montverdun (1)	<i>Sans toi</i>	1894
	Gabriel Ducos (2)	<i>Communiantes, Les Reliques</i>	1896, 1899
	Octave Bris (1)	<i>Barcarolle</i>	1897
	S. Henriquet (1)	<i>Chanson de plage</i>	1894
	E. Gallet (1)	<i>La Dormeuse</i>	1900
	Paul Rabot (2)	<i>Les Mains câlines, Chanson de grève</i>	1906, 1914
	M. Sénac (1)	<i>Dans la nuit</i>	1905
	Henry Brody (18..-1934) (1)	<i>La Belle Visiteuse</i>	1907

<sup>64</sup> S'agit-il de La Tombelle lui-même ou de l'un de ses parents ?

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

À côté d'auteurs majeurs, tels Hugo, Lamartine ou Leconte de Lisle, La Tombelle emprunte à des auteurs dits mineurs, qui pour certains cependant, jouissent d'une certaine presse à leur époque puisqu'ils furent édités dans le second volume de l'*Anthologie des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle* de Lemerre (1888).

Ses propres textes représentent environ le quart de sa production, quand les poètes moins renommés constituent un peu moins de la moitié de son *corpus*. Ajoutons que les textes d'auteurs anonymes ou inconnus représentent environ un quart de ses mélodies également. En définitive, ce sont les plumes célèbres qui s'avèrent très minoritaires dans son catalogue.

À l'exception notable de lui-même, La Tombelle illustre au plus quatre fois un même auteur ; une fois la plupart du temps. Ils sont quarante noms à se partager l'illustration musicale de leurs textes, lui compris, auxquels se rajoutent les auteurs anonymes et inconnus.

L'éclectisme poétique est donc la marque des mélodies de La Tombelle. Il y a chez ce dernier une absence de systématisme, à la fois dans le choix d'auteurs et dans leur renouvellement de ces derniers au fil de sa production. Cela nous semble indicateur d'une attitude, laquelle ne s'appesantit pas, préférant à la répétition du même, le mouvement.

Parmi les auteurs qu'il sollicite, nous relevons des auteurs régionaux chantant leur terre natale. Ainsi de l'Occitan Arthur Cambos, du Périgourdin André Toulemon, du Bordelais Gabriel Ducos, du Gascon Paul Rabot, du Corrèzien Léon Chadourne, mais aussi des Bretons Guy de Le Coat de Kerveguen et Eugène Le Mouël, ou du Marennois Henry Mériot.

À l'instar de La Tombelle, lui-même aristocrate cultivé et artiste polyvalent, se retrouvent dans son catalogue d'auteurs quelques *alter ego*, ses contemporains, avec lesquels il noue des liens d'affinité. Ainsi du vicomte de Kervéguen (Guy de Le Coat de Kerveguen) qui composa lui aussi des pièces avec voix, du comte de Sollohub<sup>65</sup>, du vicomte de Guerne (André-Charles Romain de Guerne), Robert de Roquefeuil. Citons encore, même s'il n'est pas un contemporain, Alphonse de Lamartine. À l'éclectisme poétique de ses mélodies, s'ajoute donc chez La Tombelle un goût marqué pour ses pairs, ceux qui cultivent conjointement plusieurs passions<sup>66</sup> et ceux qui partagent ses mêmes convictions régionalistes.

---

<sup>65</sup> Auteur de la comédie en un acte, *His hat and cane* en 1878.

<sup>66</sup> Paul Harel par exemple, se revendiquait à la fois comme poète et aubergiste.

## Les langues

Rien de surprenant dès lors, que quelques-unes de ses mélodies empruntent une langue colorée de ses racines populaires. La *Berceuse bretonne*, mais aussi *Pourquoi ? Jamais ! (vieille chanson)* et les quatre *Vieilles chansons*, d'auteurs anonymes, parlent un français, sinon patois, du moins ancien. Les *Chants du Périgord et du Limousin*, quant à eux, sont écrits dans la langue régionale<sup>67</sup>, tout comme les deux mélodies d'Arthur Cambos, *Pou bos* (par les bois) et *Canson dos blads* (chanson des blés) sont en occitan<sup>68</sup>.

Les langues du terroir, particulièrement celles du grand sud-ouest, retiennent l'attention du sarladais qu'il est par sa naissance et sa résidence. Il met ainsi en pratique l'esprit de la Schola cherchant à sauvegarder et valoriser le patrimoine musical d'une France, certes unifiée dans sa langue officielle, mais qui à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comptabilise beaucoup d'expressions linguistiques différentes en ses terroirs. Son intérêt pour les chansons populaires se double chez lui de son versant éducatif par des conférences-concerts sur ce thème<sup>69</sup>. La Tombelle n'est pas le seul à cette époque à manifester son intérêt pour les idiomes et chants régionaux, et à les utiliser dans sa musique. Ainsi de Louis Bourgault-Ducoudray qui introduit le breton dans ses *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*. Maurice Emmanuel, élève de ce dernier, écrira plusieurs années plus tard ses *Trente Chansons bourguignonnes du pays de Beaune*<sup>70</sup> dans le patois local. Les scholistes Charles Bordes (*Onze Chansons du Languedoc*), Joseph Canteloube (*Chants paysans de Haute-Auvergne et du Haut-Quercy*, *Chansons champenoises*, *Chants de la Touraine*) et Vincent d'Indy (*Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors*, *Chansons populaires du Vivarais*, op. 52 et 101) consignent encore les chants et dialectes d'autres régions françaises, desquelles ils sont proches. Les scholistes participent alors de ce mouvement du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, nationaliste, visant à valoriser le patrimoine musical régional. À la demande du gouvernement, Julien Tiersot parcourut ainsi la France et fit paraître, en 1885, une *Histoire de la chanson populaire en France*.

---

<sup>67</sup> Une traduction en français écrite sous la langue originelle laisse ouverte l'interprétation de la mélodie dans cette autre configuration linguistique. Sa présence peut aussi avoir une portée pédagogique : donner à comprendre le texte à celui qui le lit.

<sup>68</sup> Hors du cercle des mélodies, on pourrait également penser aux cantiques pour voix et orgue composés sur des poèmes occitans de Philadelphe de Gerde (1871-1952).

<sup>69</sup> Notamment en 1888. Voir à ce sujet, l'article de Jean-Christophe Branger déjà cité, p.385

<sup>70</sup> Dont seize, plus tard, furent orchestrées par lui-même.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Notons, *a contrario*, que La Tombelle ne composa jamais de mélodies en anglais, italien<sup>71</sup>, allemand ou espagnol, comme ce fut le cas pour ses modèles, Charles Gounod<sup>72</sup>, Camille Saint-Saëns<sup>73</sup> et Jules Massenet<sup>74</sup>.

## Les thèmes, sujets illustrés

Ce sont les thèmes de l'amour, de l'enfance, de la guerre et ses conséquences humaines, de la vie rurale et ses rituels, de la nature, que La Tombelle traite dans ses mélodies. Ce sont également les chansons populaires. Il les déclinera chacun selon leur actualité historique ou personnelle, avec une intensité variable et des tonalités expressives propres aux âges de sa vie.

Les mélodies du premier recueil, œuvres de jeunesse composées entre 1878 et 1891, sont principalement des poèmes d'amour. Ils parlent de cœurs amoureux juvéniles, comblés ou soumis à l'épreuve (*Hier au soir, Madrigal, J'ai tout donné pour rien, Elle est loin, Larmes, Sonnet, Sérénade, Pourquoi l'amour a-t-il des ailes ?*), rarement conquérants comme dans *Le Cavalier mongol*. La nature, omniprésente<sup>75</sup> et généralement dépeinte aux tons de l'émotion qui habite le personnage de la scène, témoigne, se fait le réceptacle, voire symbolise même les émotions qui se vivent dans l'amant (*Rondel d'automne, Les Papillons, Promenade nocturne, Passez nuages roses, Pourquoi ?, Croyez-moi, Veux-tu les chansons de la plaine ?*). Le jeune La Tombelle puise ainsi à des sources thématiques romantiques. Les mélodies *Souvenir* (1882), *Élégie* (1882), *Il me l'a dit* (1883) et *Sérénade de Severo Torelli* (1885), datant de cette première période, sont également les poèmes d'un jeune cœur amoureux.

J'écrivis un nom sur la grève,  
Mais le flot l'eût vite effacé.  
Ainsi s'efface, comme en rêve,  
Jusque au nom d'un amour passé.

---

<sup>71</sup> On peut cependant penser à l'opéra de chambre *Gargouillado l'infamo* (1884) qui, sur un livret du compositeur, est écrit dans un langage imaginaire mêlant français et italien.

<sup>72</sup> Le cycle *Biondina* (1872) est en italien.

<sup>73</sup> Qui donna également quelques mélodies en italien : *La Madonna col bambino* (1855), *Alla riva del Tebro* (1860), *Canzonnetta toscana* (1863) ; d'autres en anglais : *My land* (1871), *A voice by the cedar tree* (1871), *Night song to Preciosa* (1879) ; une dernière en espagnol : *Romanza* (1890).

<sup>74</sup> *Come into the garden* et *Maud* sur des poèmes de Tennyson (1880).

<sup>75</sup> Dans *Coucher de soleil* (1885), *Le Secret des vagues* (1889),) ou encore *Je préfère au soleil brutal*, elle est dépeinte pour elle-même, sans vision anthropomorphique.

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Ainsi commence *Sur la grève* (1893) sur un poème de Paul Bourget. Cette mélodie signe-t-elle la fin des années de jeunesse et des poèmes d'amour aux tons exaltés ? Après cette date, en effet, et à quelques exceptions près comme *Sans toi* (1894) ou *Chanson de plage* (1897), les thèmes poétiques empruntés par La Tombelle s'infléchissent – ils sont moins exclusivement ceux qui ont précédé –, et leur tonalité change, plus grave<sup>76</sup>.

Le thème de l'amour, moins exclusif, demeure, mais se colore en effet de tons plus introspectifs, moins candides, marqués par le passage du temps. Ainsi de *Chanson de plage* (1897), de *Les Mains câlines* (1906) et des *Pages d'amour* (1912) dont La Tombelle lui-même offre les textes. Dans tous ces poèmes, il s'agit d'un homme qui conjugue sa vie au passé.

Les mains, les blanches mains sont faites  
Pour s'imposer aux fronts lassés.  
Qui disent à la vie : assez.

est-il dit dans *Les Mains câlines*.

À toi l'ultime idole, et la dernière amie,  
Ma vision suprême à mes derniers moments !  
Demeurons enlacés pour la lointaine vie

Les vers inauguraux de « L'ultime idole », première des six *Pages d'amour*, évoquent ainsi l'amour dans la mort, comme semblent également le faire ceux de « L'apaisement », cinquième pièce de même recueil :

Revenir, apaisé, dans l'antique demeure.  
La sentir accueillante et la trouver meilleure

*Dans la nuit*, composé avant 1905, est un véritable hymne à l'amour éternel, sublimé, universel :

Je suis le chant des oiseaux au soleil levant  
Je suis l'aurore  
Je suis le souffle du printemps [...]  
Je suis le jour  
Je suis l'âme même du monde  
Mon souffle immense les féconde  
Je suis l'amour.  
Je suis l'amour.

---

<sup>76</sup> Il conviendrait ici de mettre en lien la vie personnelle de La Tombelle avec le constat opéré.

Isabelle BRETAEU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

Le thème de l'enfance se voit illustré dès les premières compositions de La Tombelle. Ce sont ainsi quatre mélodies contenues dans les *Chansons et rêveries* : *Dans l'alcôve sombre*, *À la mère de l'enfant mort*, *Noël* et *Petits enfants*. Un ton plus intérieur et moins exalté que les poèmes d'amour qui les côtoient dans ce premier ensemble, caractérise ces textes ; de même, il s'en dégage beaucoup de tendresse et de douceur, à l'instar de ce refrain clôturant *Petits enfants* :

Mets tes deux sabots dans la cheminée,  
Tes petits sabots, tes sabots dorés.

À l'enfance pure et tendre se joint plusieurs fois son thème chrétien associé : Noël. En 1894, La Tombelle composera ainsi *La Crèche* et en 1901 *Le Bonhomme de Noël*. Ce n'est pas tant le rituel religieux qui est alors mis en scène que le tableau de la scène, nimbé de son atmosphère d'attente et de mystère.

Ressortissant à ce thème – comme à celui du folklore –, le compositeur écrit deux berceuses : *Berceuse bretonne* en 1894 et *Berceuse pyrénéenne* quatre ans plus tard.

L'enfance encore, indirectement, se retrouvera dans l'ultime recueil légué par le compositeur, les dix *Mélodies de la nature*, dédié à ses petites filles – leur page de présentation porte en effet les mentions biffées « Solfège pour mes petites-filles – dix mélodies sérieuses avec paroles adaptées aux exercices accompagnés » (voir ex. 4 et 4bis). L'on pense ici à une œuvre didactique qui fait le choix de textes et d'une mise en musique simples et accessibles à des enfants. Le thème qui y est décliné continûment est celui de la nature simple, bienfaisante et apaisante. La sérénité et la simplicité des propos poétique et musical en font une adresse naturelle à un public enfantin ; sans doute aussi à l'enfant intérieur auprès duquel le sexagénaire revient.

*Vieille chanson* est la toute première mélodie composée par La Tombelle. Elle narre l'histoire de Lucette, jeune fille des champs, allant par les prés verdoyants, radieuse dans la nature printanière. Il s'agit d'une chanson populaire<sup>77</sup> qui inaugure une source thématique régulière chez le musicien. Ce dernier illustrera alors, soit des textes écrits dans cette veine populaire (comme cette mélodie initiale et comme cette chanson de marin, *Ballade*, de 1883, ou *Ballade de la fileuse* de 1890), soit piochera dans un patrimoine folklorique existant (comme les *Chants béarnais* de 1885, ou les *Chants du Périgord et du Limousin*, non

---

<sup>77</sup> C'est-à-dire issue de textes du patrimoine musical populaire ou de textes imitant cette veine, comme ici.



datés). Les deux berceuses (l'une bretonne, l'autre pyrénéenne) cités précédemment exploitent ce même ton populaire ; de même les quatre *Vieilles Chansons* de 1897, *Rondels* de 1909 et enfin, les deux mélodies en occitan *Pou bos* et *Canson dos blads* de 1926.

Le siècle franchi, ce sont également les paysages de terroirs et la vie rurale (*Les cloches en volée* en 1900, *Les Faucheurs de blé* et *Le Ruisseau* en 1901, *Les Tisserands* en 1907, *Ha ! Les bœufs !* en 1909) rythmés par les rites religieux (*Communiantes* en 1896 et *Les Reliques* en 1899), que La Tombelle met en musique. Le compositeur vit alors davantage sur ses terres périgourdines. S'y déleste-t-il progressivement des usages mondains des salons dans lesquels ses premières mélodies furent données et auxquels il s'est un temps prêté ? L'inflexion prise par les thèmes qu'il choisit désormais le laisse accroire. Ainsi de cette mélodie surprenante, *Le Chant du travail* de 1921, véritable ode de l'ouvrier au « travail libérateur ».

La Première Guerre mondiale s'invite aussi dans la vie de La Tombelle. Il s'en fait l'écho au travers de sept mélodies dont le temps de composition jouxte le conflit. En 1915, il écrit lui-même le texte de *Gloire à la paix*. *La Croix de bois* fut vraisemblablement composée en 1913. Puis, ce sont *L'Absente*, *La Madone des bois* et *Prière pour les morts de France* en 1917, *Les Morts de la guerre* et *La Paix !* en 1920. Les textes déplorent la guerre, la haine. Ils appellent à la paix, à l'amour, disent la peine de perdre ses proches.

## **Pour conclure**

La mélodie avec piano n'occupe pas une place centrale dans l'œuvre de La Tombelle, particulièrement lorsqu'on la met en regard de son œuvre religieuse (instrumentale, vocale et orchestrale). Les premières qu'il compose, très marquées thématiquement par ce que son public réclame, lui servent vraisemblablement de tremplin social, quand les dernières s'adressent davantage à lui-même et à ses proches : elles disent l'intime d'un quotidien, simple, loin des bienséances mondaines. Incidemment, la plupart d'entre elles ne sont pas éditées. Dans l'intervalle, elles émaillent son œuvre et son parcours à raison d'une à trois unités annuelles en moyenne.

Les sujets de ses textes, la matière musicale, comme les configurations vocales et instrumentales connaissent une évolution qui nous semble intrinsèquement liée à la formation et aux convictions du compositeur, à la mission éducative dont il se sent dépositaire, le cours de l'histoire d'un côté ; de son chemin personnel (« multi-artistique », professionnel et familial) de l'autre. La Tombelle ne déviara pas de sa ligne directrice, quand bien même il sera conscient, le temps

Isabelle BRETAUDEAU, « Les mélodies avec piano de Fernand de La Tombelle : caractéristiques d'un corpus et d'un genre. »

passant, du décalage grandissant séparant sa musique de celles de ses contemporains<sup>78</sup>.

Sans doute, trouvera-t-on ici l'une des clés de compréhension de son *corpus* mélodique, atypique et surprenant à plusieurs égards dans le panorama de la mélodie française. Deux termes nous paraissent définir ce dernier : porosité du genre et éclectisme. La porosité en question est double. Elle est à la fois sociale, en ce sens que la mélodie, progressivement va s'adresser et s'ouvrir à d'autres publics, gens de la province, public populaire, musiciens amateurs, enfants. Elle est aussi générique, car sa conception originelle pour voix chantée – ou deux voix – et piano ne forme pas la norme exclusive de sa facture<sup>79</sup>, à tel point même que nous sommes parfois amenés à nous interroger : la mélodie est-elle première dans la conception de l'auteur ? Définitive dans sa facture, ou plutôt une matière évolutive, adaptable – selon les circonstances –, aux voix et instruments à disposition ? Elle est encore générique par le fait que les frontières entre musique profane et religieuse<sup>80</sup>, musique de scène ou musique de chambre paraissent parfois contrariées, ou à tout le moins renégociées et négociables<sup>81</sup>. Nombre de ses œuvres scéniques en effet, interrogent leur classification<sup>82</sup> et il s'avère parfois mal aisé de trancher pour l'appartenance de telle ou telle pièce à un genre dûment catalogué. De même, certaines mélodies, catégorisées telles, comme *Pourquoi l'amour a-t-il des ailes* pour « voix parlée et piano ». Il est vrai que la vie du compositeur elle-même fut celle d'un homme à la fois poète, auteur de théâtre, comédien, metteur en scène, conférencier, historiographe, pédagogue, musicien, compositeur... : un artiste aux talents multiples, lesquels se conjuguèrent en permanence. Son *corpus* mélodique ressortit naturellement à cette personnalité protéiforme, habituée à conjuguer les multiples.

Sur un autre plan, la perméabilité observée dans son catalogue mélodique porte sans aucun doute témoignage de l'action didactique du scholiste qu'il incarne,

---

<sup>78</sup> Lire pour cela, l'article de Jean-Christophe Branger déjà cité, p.400-406.

<sup>79</sup> *Prière pour les morts*, par exemple, est écrite pour voix et harmonium auxquels peut s'adjoindre une instrumentation ; *Ha ! Les bœufs !* connaît trois versions ; ...

<sup>80</sup> Pour certaines mélodies telles que *Noël*, *Prière pour les morts de France*

<sup>81</sup> Prenons l'exemple d'*Azénor*, sous-titrée « Esquisse lyrique ».

<sup>82</sup> Que dire par exemple de *Réunion publique* « pour voix solistes et piano » (1885), de *Sonnerie des Champs* « fantaisie lumineuse avec adaptation musicale pour déclamation et orchestre, avec « ombres » d'H. de Callias, réduction pour piano et harmonium ad. lib. », ou encore de ces *Joujoux de Noël*, « poème musical avec soli, chœur, récit et accompagnement » – toutes, composées sur des textes de La Tombelle – dont ce dernier extraira régulièrement *Le Bonhomme Noël* et *Les Soldats de plomb* pour des concerts de mélodies. Signalons encore, comme dernier exemple, que *Le Chant du travail* existe en diverses versions, dont l'une pour fanfare.

missionnaire et promoteur d'une éducation musicale populaire dans le sud-ouest, comme le furent en leur ville Georges Martin-Witkowski à Lyon et Guy Ropartz à Nancy, quand la nécessité commandait de s'adapter aux facteurs et acteurs locaux.

L'éclectisme de son œuvre mélodique quant à elle, réside dans ce qui vient d'être énoncé, mais également dans la diversité de ses thèmes empruntés, des langues françaises, régionales ou « vieux-français » pratiquées, des poètes illustrés ; dans l'évolutivité de son *corpus* en lien avec ses âges de vie et avec l'histoire – en particulier le choc majeur de la Première Guerre mondiale ; sa retraite en sa résidence du Périgord. À l'exception notable d'un recours fréquent à ses propres textes littéraires, La Tombelle n'est pas un adepte des « séries ». Il ne revient pas sur les brisées auctoriales déjà empruntées, ce qui n'exclut pas, d'un autre côté, la fidélité à ses convictions religieuses, politiques, esthétiques, à sa volonté de partage de la musique avec le plus grand nombre.

C'est donc fondamentalement la définition même du genre de la mélodie que nombre d'entre elles – particulièrement le cap du XX<sup>e</sup> siècle franchi – remettent en question, un genre renouvelé et élargi, transdisciplinaire et transculturel. De toute évidence, la démarche fut assumée de la part de La Tombelle, mais peut-être davantage la résultante d'une conformation personnelle que d'une action préméditée. Ainsi, sans le vouloir peut-être, sans en être le zélateur, et en avance sur son temps de ce point de vue-là, il participa à sa façon à ce mouvement d'« art total » prôné par Cocteau et ses émules au sortir du premier conflit mondial.